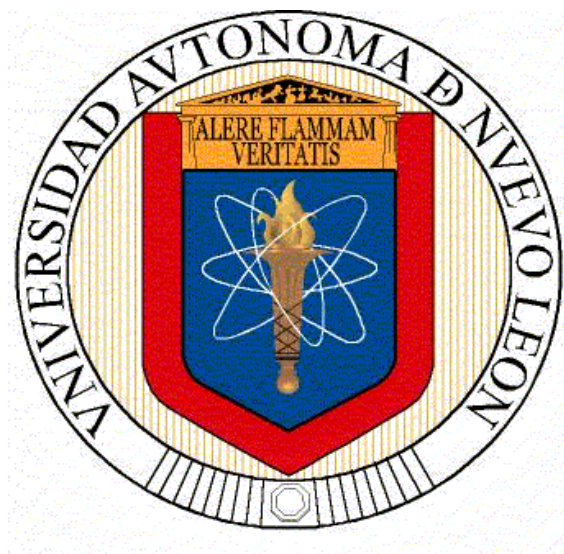


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



TESIS

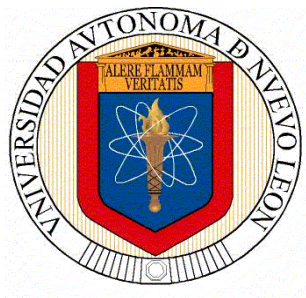
**LOS ARTISTAS VISUALES EN MONTERREY. EL CAPITAL
SOCIAL DE LOS EGRESADOS DE LA FACULTAD DE ARTES
VISUALES (1985 - 2015)**

PRESENTA

TANIA GISSEL ALONSO GONZÁLEZ

**PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA
CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**

JULIO, 2019



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**



TESIS

**LOS ARTISTAS VISUALES EN MONTERREY. EL CAPITAL
SOCIAL DE LOS EGRESADOS DE LA FACULTAD DE ARTES
VISUALES (1985 - 2015)**

PRESENTA

TANIA GISSEL ALONSO GONZÁLEZ

**PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA
CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**

ASESOR

DR. CÉSAR MORADO MACÍAS

JULIO DE 2019

DEDICATORIA

Esta tesis es enteramente dedicada a mi madre M.C. María de la Luz González López. Cada línea la escribiste conmigo mami, gracias porque me animaste en las incontables noches que lloré por miedo, por angustia y frustración, me acompañaste en cada alegría, me abrazaste para celebrar y me diste tu incondicional apoyo. Me siento amada y satisfecha. Gracias por ser superpoderosa y ayudarme con todo. Si alguien puede elogiar algo en mí, es sólo el resultado de tu trabajo y amor.

Gracias por ser una líder ejemplar, una maestra generosa y una mujer sabia. Soy la más afortunada por tenerte como mamá. Te amo.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por sembrar vida en la mía, por compartir conmigo cada etapa y por llenarme de momentos inolvidables. Gracias por invertir en mí su amor y tiempo. Gracias por las risas, por la comida, los viajes y los partidos de fútbol. Todo sumó para llegar con alegría a este momento.

A mis amigos que siempre me entendieron cuando me tardaba en contestar los mensajes, cuando me animaron (lo notaran o no) todas las veces que lloré (por dentro o por fuera) porque pensé que no llegaría hasta acá, por sus porras y palabras de aliento para seguir escribiendo. A los que he conocido durante esta aventura, su vida me ha iluminado el camino, y me da más fuerza saberlos cerquita. A los que están lejos, gracias por siempre hacerse presente, por el tiempo para hacer Face Time, por los regalos que me han enviado, por los días que hemos compartido cuando nos hemos podido ver. No se imaginan todo lo que esto ha aportado en mi vida. Y a mis amigas, gracias por sorprenderme con su comprensión y solidaridad al paso de los años, y por creer en mí, a veces más de lo que yo creía. Infinitas gracias por sus oraciones y su tremenda amistad. Las amo. ¡Son espectaculares!, ustedes también son mi familia.

Al Dr. César Morado Macías por tener siempre las palabras precisas, por su incondicional apoyo, y por hacer más sencilla cada etapa de este proceso. Eternamente agradecida por su accesibilidad y guía.

A la Dra. Ana Fabiola Medina Ramírez por su radiante presencia femenina, por recibirme muchas veces en su casa para darme retroalimentación, y platicar de la vida. Gracias por cada consejo.

A mis sinodales Dr. Enrique Pérez Téllez, Dr. Mario Méndez Ramírez y Dr. Mauricio Argüelles Pérez por su tiempo para leer este texto en sus diferentes versiones a lo largo del último año, y sus valiosos comentarios que contrastaron mis puntos de vista y enriquecieron mis reflexiones.

Al Dr. Armando Flores Salazar por un semestre increíble como su alumna donde no sólo abonó al deseo de seguir con la práctica investigativa, además, me contagiaba su entusiasmo a las 7:00 a. m. en pleno invierno. Gracias por compartirme su bibliografía y todo su conocimiento. Lo admiro mucho.

Al Dr. Rodrigo Ledesma Gómez porque antes de inscribirme al doctorado, fue el primero que me escuchó e impulsó a continuar con el proyecto. Además, es un maestro brillante y un ser humano excepcional que ha contribuido en gran manera a mi vida académica. Gracias porque aquella tarde en su oficina recargó mis pilas.

Al Dr. Ricardo Marín Viadel por contestar aquella llamada y facilitarme toda la estancia académica en España. Gracias por orientarme en nuevas búsquedas y encausarlas a la inquietud local que me llevó a escribir esta tesis. Siempre agradecida por las tapas.

A todos mis compañeros de generación, gracias por ser un gran equipo y permitirme construir con ustedes. Estoy segura que nos seguiremos encontrando.

A mis compañeros tesisistas. ¡Ánimo! Vale la pena continuar. La satisfacción de conquistar una meta es mayor a todo el esfuerzo que están haciendo. Sigán adelante.

A la Facultad de Filosofía y Letras, a los directivos y todo el equipo administrativo que con su desempeño diario hicieron mucho más fácil estos cuatro años. Gracias por todas las oportunidades dadas y las puertas abiertas. Sobre todo, gracias por ser el enlace con el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, porque gracias a tener acceso a una de sus becas, es que pude realizar este posgrado.

A los artistas, gracias por permitirme acercarme con mi grabadorcita a su estilo de vida, a sus pláticas, a sus procesos de producción, a conocerlos, y sobre todo gracias por abrazarme de la manera que lo han hecho. Gracias por brindarme su amistad, confianza y cariño. Espero contribuir con este texto a facilitar su recorrido profesional.

Y sobre todo, gracias a Dios. Más que una frase hecha es la convicción de mi corazón. Estoy llena de gratitud con ÉL por darme esta oportunidad, concederme salud en todo el proceso, sorprenderme en cada semestre, retarme con los desafíos, forjar mi carácter, proveer todo lo que necesité y regalarme el cariño de nuevos amigos. Todo es por y para ÉL.

“Nadie puede recibir nada a menos que Dios se lo conceda desde el cielo.”
- Apóstol Juan 3:27 (NTV)

I want to dedicate this to every young filmmaker, the youth that is showing us how things are done, really they are, in every country in the world. I was a kid enamored with movies. Growing up in Mexico, I thought this could never happen. It happened and I want to tell you, everyone that is dreaming of a parable of using genre of fantasy to tell the stories about the things that are real in the world today, you can do it. This is a door. Kick it open and come in."

Guillermo del Toro,
Oscars 2018.



Los artistas visuales en Monterrey. El capital social de los egresados de la Facultad de Artes Visuales (1985 - 2015)

Resumen

El objeto de estudio de este trabajo es el capital social de los egresados de la Facultad de Artes Visuales (FAV) durante el periodo de 1985 – 2015. El análisis del capital social parte desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, ya que esta teoría es planteada como una herramienta analítica, mediante la cual se describen redes de relaciones como procesos dinámicos que enfatizan las diferencias en los grupos. De tal manera, se busca analizar los elementos que componen el capital social de los artistas visuales, así como sus etapas en el proceso de construcción, cuál es el papel en su proyección profesional y cómo esto se vincula al desarrollo artístico y cultural de una ciudad industrial como Monterrey. A través de una metodología cualitativa se explora este capital en los artistas visuales egresados de FAV, siendo las entrevistas semiestructuradas la herramienta para desarrollar el proyecto, el cual se sostiene bajo un argumento central, la FAV como un pilar para la construcción del capital social de los artistas visuales de Monterrey.

El proceso del arte local en Monterrey conllevó un crecimiento particular y heterogéneo. Su posición geográfica, rasgos industriales y sus atributos culturales configuraron la práctica artística de casa, así como a los protagonistas en esta escena. Tomando en consideración a la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) como pionera en la profesionalización de las artes visuales, se abordará a la FAV desde la teoría institucional del arte propuesta por George Dickie, para posicionarla como uno de los agentes clave en la historia del arte de la ciudad de Monterrey. A partir de este esquema teórico se vinculará el concepto de capital social, para explicar la formación y composición de las redes de contacto que favorecen la proyección profesional de los artistas visuales.

Visual artists in Monterrey. Social capital in graduates from Facultad de Artes Visuales (1985 - 2015)

Abstract

The main objective of this thesis is the social capital in graduates from Facultad de Artes Visuales (FAV) during the period 1985 – 2015. Social capital analysis is born in Bourdieu's perspective, since this theory is explained as an analytical tool, by which networks are described as dynamic processes that underline groups' differences. Consequently, this thesis research seeks to describe and analyze the elements that make up the social capital of visual artists, as well as their stages in the construction process, what is the role in their professional projection and how this gets linked to the artistic and cultural development of an industrial city like Monterrey. Through a qualitative methodology the social capital of the visual artists graduated from FAV is explored, being the semi-structured interviews the tool to develop the project, which is held under the central argument: FAV is the pillar for the construction of social capital of the visual artists of Monterrey.

Monterrey's art process implied an heterogeneous growth. Its geographic location, industrial characteristics and cultural attributes shaped the local artistic practice as well as the main characters inside this scene. Considering the Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) as the pioneer of the professionalization of the visual arts specialists, the Facultad de Artes Visuales (FAV) case will be taken as an example, in order to understand the nature of one of the most important agents in Monterrey's art history, based on George Dickie's art institutional theory, where the configuration of the visual art groups is assumed. Based on this theoretical approach, the concept of social capital proposed by Pierre Bourdieu will be linked onto this work to explain the formation and structure of the visual art's networks that help with their professional projection.

ÍNDICE

1.1 Definición del problema.....	14
1.2 Justificación.....	15
1.3 Objetivos.....	16
1.4 Preguntas de investigación.....	16
1.5 Hipótesis.....	17
2.1 La ruta de inicio del arte en la UANL.....	22
2.2 Los primeros pasos de la Facultad de Artes Visuales.....	35
3.1 La teoría institucional del arte analizada desde uno de sus sistemas, FAV.....	42
3.2 La intervención del capital social en la institución del arte.....	63
4.1 Diseño del estudio.....	84
4.2 Población y muestra.....	85
4.3 Técnicas e instrumentos.....	87
5.1 Fase 1. Pertenencia al grupo.....	91
5.2 Fase 2. Primer contacto y activación de relaciones.....	97
5.3 Fase 3. Fortalecimiento de vínculos.....	113
5.4 Fase 4. Consolidación de intercambios materiales y simbólicos.....	161

ÍNDICE DE FIGURAS

Introducción

La ciudad de Monterrey, capital del estado de Nuevo León, México (colindante con Texas, EUA) es una de las ochenta metrópolis más pobladas del mundo con cuatro millones y medio de habitantes. En la conferencia *Paisaje Industrial de Monterrey: el discurso sobre la nueva imagen de la ciudad* (2015) el historiador César Salinas expone que la imagen actual que se tiene de Monterrey se definió en torno a las industrias que aparecieron en la ciudad y el discurso que se promovió entre sus trabajadores. Comenzó a ser descrita como una ciudad con cultura del trabajo, y los nuevoleonenses como hombres y mujeres, trabajadores y ahorrativos. La industrialización de Monterrey permitió la creación y difusión de valores que fueron característicos del regiomontano: trabajo, ahorro, disciplina, puntualidad, esfuerzo, innovación y liderazgo, por mencionar algunos. Monterrey se considera la capital industrial del país por el desarrollo económico que vive desde hace un siglo, vinculada a la economía de frontera con EUA, la más poderosa del mundo. Sin embargo, el auge económico no se tradujo en desarrollo artístico hasta hace muy poco.

Monterrey se ha destacado por su liderazgo en el sector industrial, convirtiéndose en una pieza clave para el desarrollo económico del país. Situada en medio de un paisaje agreste, esta urbe se ha consolidado como una ciudad de negocios, no sólo a nivel nacional, sino internacionalmente. En medio de este contexto no se puede eclipsar la importancia de su valor cultural y artístico, sino considerarlo dentro una estrecha relación. No se trata, propiamente de separar los aspectos económicos e industriales de los históricos y patrimoniales, sino de considerar todos los elementos constitutivos de una misma identidad.

En un sentido práctico, el hecho que Monterrey históricamente se ha mantenido a la vanguardia en diversas ramas industriales, como la cervecera, los alimentos, el acero, vidrio y cemento, ha desfavorecido el reconocimiento a los hombres y mujeres regiomontanos que han

aportado significativamente a la construcción de una identidad cultural.

El arte como un espacio de creación y diálogo también se afirmó como una plataforma que encontró un particular desarrollo en la ciudad. La producción y el discurso artístico tuvieron un crecimiento paulatino, pero fue en la segunda mitad del siglo pasado cuando prosperaron varios proyectos afines, entre ellos, la creación de museos, diversificación de talleres y el surgimiento de instituciones de educación superior.

Sin duda, un hecho que reafirma este interés en la ciudad, es el de profesionalizar este campo en 1983 a través de la fundación de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Posteriormente algunas otras instituciones extendieron sus campos académicos hacia esta disciplina, pero fue ésta la pionera en integrar este grupo de saberes como una respuesta al desarrollo del hombre y su comprensión de la cultura.

CAPÍTULO 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Tomando en consideración a la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León como referente en la ciudad en cuanto a la formación de artistas visuales, se podrá describir la proyección y posicionamiento de sus egresados a través de las relaciones logradas durante la formación académica. Es decir, cómo se gestan, cuál es la participación de esta institución y cómo se genera la combinación de elementos en esta comunidad para consolidar redes de contacto. De tal forma, se podrá explorar y analizar la naturaleza y composición dinámica del soporte artístico de la localidad.

El capital social es un recurso relacional del agente a partir de los recursos que sus relaciones poseen, este concepto integra las dinámicas relacionales en la explicación de los fenómenos sociales. Bourdieu lo perfila como un medio para conocer la trayectoria de un agente social, por esta razón se emplea para la comprensión del proceso de construcción en el campo del arte con el objetivo de indagar en la proyección profesional de los artistas visuales egresados de FAV.

El *habitus* como noción articuladora de la dimensión histórica y de las trayectorias sociales dentro de los campos, produce y reproduce un conjunto de comportamientos y acciones. El *habitus* es reproducido por una serie de mecanismos dentro del capital social, es decir los intercambios que mantienen, refuerzan y transforman las redes de relaciones contingentes a relaciones reconocidas. En la FAV se estimula el *habitus* de los artistas visuales, lo cual determina las prácticas sociales, que forman, estructuran y participan en la construcción del capital social. De acuerdo a Bourdieu es el capital social lo que mantiene el *habitus*, a través de las disposiciones que el grupo les inculca y les refuerza en sus redes relaciones.

Desarrollar dicha carrera estando dentro de una ciudad tradicionalmente industrial, y

líder en el área de negocios podría ser un reto. No obstante, existen mujeres y hombres que han podido conjugar los elementos que involucra su entorno y favorecer su profesión, sin dejar de lado la aportación cultural que su práctica conlleva.

El motor de la siguiente investigación se encuentra en las relaciones y los elementos que posicionan a los artistas visuales de Monterrey egresados de la FAV. El enfoque principal está en indagar la naturaleza de esta red de actores, y en el movimiento y en la dirección que han tomado, frente a los retos que la ciudad impone y los aciertos que han obtenido como referente artístico.

1.1 Definición del problema

El presente proyecto de tesis surgió de la necesidad de identificar los recursos reales o potenciales que componen el capital social de los artistas visuales, cuál es el papel en su proyección profesional y cómo esto se vincula al desarrollo artístico y cultural, de una ciudad industrial como Monterrey.

Analizar el capital social de los artistas visuales a partir de la institución de mayor tradición que les ha formado académicamente, conlleva descubrir el proceso de creación de las relaciones y de los fundamentos que sostienen a este grupo.

El carácter del trabajo sugiere restringir la búsqueda a un determinado periodo cronológico y a un lugar específico. Por tal motivo, se tomará en cuenta a los egresados de la licenciatura en artes visuales de la Facultad de Artes Visuales de la UANL, desde 1985 hasta 2015, seleccionando un grupo de egresados para realizar entrevistas acerca de su práctica artística y trayectoria.

Interesa esta línea de investigación porque se aprecia la inexistencia de estudios que se dediquen a investigar la construcción del capital social de los artistas visuales con la orientación

de explorar sus posibilidades en el área profesional. Además, este estudio fija la mirada sobre la ciudad de Monterrey, en su dimensión artística y en su relación con los demás aspectos que componen la particular identidad regiomontana. Sin la pretensión de abarcar la totalidad de fenómenos correspondientes a la esfera artística y cultural. Más bien enfocar el análisis en la formación del capital social de los artistas visuales graduados de la UANL, para poder dar seguimiento al recorrido y las conexiones de los artistas en la ciudad. Este registro permitirá explorar su proyección a través de las redes de contacto que sostienen con agentes dentro y fuera del circuito.

1.2 Justificación

La presente investigación tiene como objeto dimensionar el capital social de los artistas visuales, y por lo tanto, visualizar su construcción a partir de la escuela de artes y cómo estimula o favorece su proyección profesional. Este estudio aporta datos y parámetros suficientes para lograr un primer acercamiento al sector artístico local, en términos de las redes de relaciones que explican su inserción laboral. Además, aporta una serie de referencias históricas que combaten falsas percepciones y conclusiones comunes del arte local, así como información cualitativa que permite situar este contexto y estos datos en referencia a otros marcos que incluyen al rubro artístico en la comprensión de la estructura social.

Reflexionar acerca de las artes visuales en nuestra localidad es una consigna que ha prosperado a lo largo de los años. Después de evaluar el material expuesto por investigadores, catedráticos y estudiantes, es notable la importancia de la visualidad contemporánea. No obstante, el registro de esta memoria no ha contemplado la composición del capital social que representan los artistas visuales.

Se ha encontrado un área de oportunidad en este ámbito, debido a que los estudios referidos al capital social en un contexto nacional y local son casi inexistentes. Aunque en el mapa

global sí se localizan textos acerca de los vínculos entre la formación académica de los artistas y las relaciones que los posicionan en el escenario laboral.

De igual manera, se halló un creciente interés a nivel latinoamericano por abordar esta problemática, pero a partir de otros instrumentos teóricos y metodológicos. Entre ellos, el trabajo de Néstor García Canclini acerca de las industrias culturales y su posicionamiento, Ernesto Piedras Fera con su línea de investigación centrada en la economía de la cultura y las industrias creativas, y Maritza Urteaga Castro-Pozo estudiando a los grupos juveniles y a los empresarios culturales. Esto brinda una referencia acerca de los enfoques estudiados en este fenómeno, susceptible de investigarse multidimensionalmente, y por lo tanto un punto de partida para futuros proyectos.

1.3 Objetivos

- Objetivo principal

Explicar la construcción del capital social de los artistas visuales a través de FAV, y sus implicaciones en el desarrollo profesional.

- Objetivos derivados

Analizar el papel de las redes de contacto en la proyección profesional de los artistas visuales.

Identificar los elementos participantes en las redes de contacto de los artistas visuales.

Explicar el contexto formativo de los artistas visuales, así como el marco de referencia artístico de Monterrey para hacer el registro del mantenimiento y movilización del capital social.

1.4 Preguntas de investigación

- Principal

¿De qué manera la Facultad de Artes Visuales de la UANL posibilita la construcción de un capi-

tal social a sus alumnos de la licenciatura en artes visuales?

- Derivadas

¿Cómo intervienen las redes de contacto en las carreras de los artistas visuales de FAV?

¿Cuál es la relación entre la formación de los artistas visuales de FAV y el capital social que construyen en cuanto a su proyección profesional?

¿Cuáles son las fases del capital social de los artistas visuales egresados de FAV que deben ser consideradas para responder al posicionamiento actual de los mismos?

1.5 Hipótesis

La FAV es un pilar para la construcción del capital social de los artistas visuales de Monterrey. Ésta facilita la generación de redes de contacto en el mundo del arte, pero es cada artista el que define su posicionamiento profesional.

CAPÍTULO 2. MONTERREY, UN RECORRIDO CRONOLÓGICO POR EL ARTE

El cambio de siglo (XIX al XX) fue antes que nada la continuación de una época porfirista en la historia de Nuevo León, iniciado entre los años 1885 y 1890. A partir de 1890 a 1909, se presenta una sociedad donde comienzan a germinar actividades culturales e intelectuales que poco a poco se fueron desarrollando, hasta florecer en manifestaciones dentro de una gran variedad de campos. Esto se puede enlazar a ciertos aspectos materiales de la ciudad. Entre ellos cabe destacar el desarrollo económico, y los proyectos sociales realizados por el gobierno y por ciertos empresarios, sin dejar de mencionar al general Alfonso Reyes (Eichelmann, Fernández, Odriozola, Velarde, 2003, p.33).

En la pequeña ciudad que era Monterrey, alejada de la urbe que es hoy en día, la consigna porfirista de orden y progreso, la alcanzó. Esto permitió el impulso de, entre otras cosas, algunas actividades artísticas como la danza, la música, la fotografía, el teatro y la literatura. Aunque el eje rector de la agenda local era el espíritu emprendedor y la disciplinada vida laboral, así como las rigurosas condiciones climáticas que definían el ritmo y las actividades en la ciudad.

Ana Cecilia Enriquez (2008) menciona que el proceso de industrialización tan acelerado que se dio a principios del siglo XX en comparación con otras ciudades de México, no se presenta de la misma manera en el aspecto cultural. La relación centralizada que se percibe en el país en ámbitos políticos, económicos y sociales repercute en la producción y consumo de arte, además de la falta de tradición artística local y la falta de presupuesto en las administraciones gubernamentales (p.27).

Durante esta época, la influencia francesa era muy enfática en las incipientes producciones locales y círculos culturales. Cabe señalar, que los largos viajes de las familias adineradas a Europa y las pertenencias que adquirirían para traer a Monterrey, eran elementos significativos en

la cultura de aquellos años. Este enfoque de importación cultural se veía acentuado en la poca herencia colonial que existe en la zona norte del país, siendo muy poca la huella arquitectónica.

Posteriormente, de 1913 a 1927 hubo una particular inestabilidad política en el estado, debido a las luchas entre carrancistas y villistas, registrándose catorce gobernadores. Esto generó una disminución sustancial a los eventos culturales. A pesar de ello el Teatro Obrero se construyó en el 1914 y el Teatro Ideal fue inaugurado en el 1915. Así como los principales periódicos regiomontanos, en 1919 *El Porvenir* y en 1922 *El Sol* (antecedente directo de *El Norte*).

En 1927 con la llegada a la gubernatura de Aarón Sáenz (1927 - 1931) se gestaron las condiciones adecuadas para una fructífera producción plástica local. En gran medida este auge se debió a una nueva etapa de crecimiento económico y estabilidad social, lo cual también dispuso las circunstancias para que se abriera una institución fundamental en la educación del estado, la Universidad de Nuevo León (UNL). Ésta también se convertiría en pilar del desarrollo cultural y artístico, estableciéndose formalmente con el próximo gobernador Francisco A. Cárdenas (1931 - 1933) el 25 de septiembre de 1933.¹

Víctor Zúñiga (1993) explica la razón principal de porqué la UNL tuvo un peso clave en la vida cultural y artística de la ciudad en aquellas primeras décadas, frente a organismos gubernamentales e Iglesia católica como agentes en esta área, cuantitativa y cualitativamente irrelevantes y débiles. Ciertamente la UNL todavía no era autónoma, es una institución estatal y sus proyectos y actividades se podrían ver como acciones estatales. Sin embargo, hay que deslindar lo estatal, de lo universitario. El modelo posrevolucionario de relaciones universidad-Estado,

¹ Una serie de sucesos en los años sesenta, como los movimientos estudiantiles y magisteriales, los complejos asuntos académicos propios de cada escuela, así como las recurrentes peticiones laborales del sindicato de trabajadores, constituyeron quizás el momento más álgido en la historia de la institución. Desencadenando la obtención de la autonomía universitaria y su nombre actual, Universidad Autónoma de Nuevo León, lo cual fue promulgado en la cuarta Ley Orgánica de la Universidad publicada el 06 de junio de 1971. (UANL, recuperado el 28 de Febrero de 2017 de <http://uanl.mx/universidad/antecedentes>)

que tiene como matriz la Universidad Nacional, impide confundir las iniciativas con los proyectos culturales emanadas del propio Estado, INBA, INAH, SEP. La UNL no es una excepción en este sentido. Lo extraordinario, en todo caso, radicaría en que el estado de Nuevo León y su gobierno estatal, carecían, para esas fechas, de instituciones que materializaran sus propias ideas y proyectos de cultura artística para la entidad (casas de cultura, museos, institutos, etc.). El hecho de que, como lo veremos más adelante, el gobierno estatal canalizara una parte de sus iniciativas hacia la universidad del Estado, refuerza esta conclusión: en tanto que el Estado carecía de un marco institucional en torno al arte, el beneficio de los recursos públicos destinados a esta esfera de la vida social, fueron canalizados no como "vida pública", sino como "vida universitaria" (p.164, 165).

Como primer antecedente del impulso a las actividades artísticas en nuestra Universidad se encuentra la creación en 1943, del Departamento de Acción Social Universitaria (DASU), que nace junto con la aprobación de nuestra Ley Orgánica. Este departamento es encabezado, en ese momento inicial, por el Lic. Raúl Rangel Frías (Méndez, 2013, p. 180).

La Universidad fue una pieza trascendental en la vida cultural y artística de la ciudad a través del DASU, su florecimiento fue gracias a la visión de Rangel Frías, quien se convertiría en Rector de la Universidad (1949-1955) y posteriormente en Gobernador de Nuevo León (1955-1961). Rangel Frías fue un rector-gobernador que defendió celosamente, la especificidad de lo universitario y la concepción mexicana de la universidad pública; gestor de un proyecto cultural para, y desde la universidad, y no por el Estado y desde el Estado. Es decir, la política cultural universitaria llenó lo que pudo ser una política cultural estatal, precisamente por esa situación particular —no muy frecuente en México— que llevó a un mismo hombre, un universitario, de la rectoría a la gubernatura (Zúñiga, 1993, p.165).

Víctor Zúñiga (1993) continúa y explica los frutos que dejó esta época, y cómo ha nutri-

do la vida universitaria y la vida cultural de la localidad. Desde el plano de la información hemerográfica que sirve de base, este periodo universitario floreció en distintos ámbitos: en literatura, la revista *Armas y Letras* que para 1950 celebraba su segundo aniversario; la creación de la primera escuela de teatro universitario de la ciudad, también en 1950; el impulso a la Escuela de Artes Plásticas que funcionaba desde 1947; la creación de la Facultad de Filosofía y Letras, el fortalecimiento de la Escuela de Música, nacida en 1940; la realización de la Escuela de Verano, lugar de encuentro entre los jóvenes profesores universitarios y los flujos intelectuales que corrían por la capital del país, que en 1956 festejaba su undécima edición; y, sobre todo, la concepción del Departamento de Acción Social Universitaria, que posteriormente se convertiría en Departamento de Extensión Universitaria, como órganos ejecutores de la rectoría en cuanto a promoción cultural se refiere (p.165).

De acuerdo a Zúñiga (1993) estos proyectos llegaron para cumplir dos metas fundamentales en la ciudad, dotarla de artistas y hacer de la Universidad pública un lugar de “pensamiento contemporáneo” y del arte, de manera que Monterrey le ofreciera un lugar a este tipo de producción y consumo.

Adriana García Roel (1950) escribió en *El Porvenir* la siguiente metáfora que ilustra todo esto que sucedía en la ciudad. Es que el tiburón es un animal idiota cuyo cerebro resulta ridículamente pequeño para un cuerpo de tamaño semejante. No quiero pensar, ni por un instante, que la ciudad de Monterrey que en el último censo sobrepasó la respetable cifra de trescientos mil habitantes sea un caso análogo al del tiburón falto de entendimiento. Prefiero imaginarla plácidamente dormida. Porque, de no estarlo, ¿cómo explicarse que en las más brillantes conferencias de los pasados cursos de la Escuela de Verano apenas si nos reuniéramos unas doscientas personas? El Lic. Raúl Rangel Frías, Rector de la Universidad de Nuevo León, lucha a brazo partido con la somnolencia de una población que no quiere que se le despierte. Cualquier otro

intelectual con menos vocación, ya hace mucho que se hubiera dado por vencido [...] A lo mejor va formándose de esta manera un pequeño núcleo de curiosos del saber que a su vez llegue a entusiasmar a otros para que con el tiempo el nivel cultural de Monterrey no quede tan mal parado [...] Ojalá que no esté muy distante el día en que el espíritu de Monterrey —imitando a su cristal, a su fierro, a su cerveza— brinque nuestras montañas y se eche a andar por esos mundos de Dios (p. 16).

Por otro lado, el fortalecimiento social y cultural de la ciudad se gestó en gran parte por la consolidación de la actividad industrial regiomontana, la cual se cristalizó en 1940 bajo la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946). Durante esta época los grupos empresariales locales se vieron beneficiados por una particular estabilidad política, un ritmo notable de crecimiento y una diversificación de la economía. María Isabel Ortega (2000) explica en *Política fiscal e industrial en Monterrey (1940 - 1960)* que en la década de los cuarenta, la industria en Monterrey experimenta un sobresaliente crecimiento en el número de industrias, fortalecimiento de las empresas existentes y surgimiento de los grandes grupos que hasta hoy dominan la escena económico-industrial de la región, y que cuentan con proyección nacional e internacional. Este auge industrial lo relaciona con una serie de factores, entre ellas, las ventajas localizacionales al encontrarse cerca de EUA, políticas de estímulo a la industria por parte del ejecutivo estatal, la coyuntura originada por la Segunda Guerra Mundial, y una política nacional que inicia con Lázaro Cárdenas y se fortalece con Manuel Ávila Camacho, ya que ve en la industrialización el camino para el desarrollo del país (p. 8,9).

2.1 La ruta de inicio del arte en la UANL

A inicios de la década de los cuarenta, casi todos los organismos promotores de actividades artísticas eran pequeñas escuelas privadas de educación musical, de consumo de música

"clásica" y de poesía romántica, así como grupos de divulgadores de la opereta y el canto a través de la radio. Es decir, una dinámica cultural poderosamente orientada al consumo de arte (a la creación y mantenimiento de públicos) y muy débilmente dirigida a la producción (Zúñiga, 1993, p.162).

Sin embargo, en 1943 se fundó la Escuela de Pintura del Departamento de Acción Social Universitaria, que fue la base para la futura Facultad de Artes Visuales. La Escuela de Pintura se transformó en el Taller de Artes Plásticas (TAP) donde se asumió el reto de establecer la especialización en esta área (Enríquez, 2008, p.27). Dentro de este ímpetu de regionalizar la producción, y de la necesidad por generar propuestas locales, el asunto de la formación y profesionalización del arte resonaba cada vez más fuerte.

Para recapitular estos hechos es conveniente revisar la crónica que se expone en la *Revista Armas y Letras* (1949) donde se cuenta que la preocupación esencial de la Sección de Artes Plásticas del DASU era la de crear una Escuela que respondiera cumplidamente a las necesidades cada vez más crecientes de la población por conocer y formar parte de la producción artística, y el aumento cada vez mayor del interés en materia de arte o manifestación espiritual. Para lograr este fin tuvo oportunidad de colaborar con la naciente Facultad de Arquitectura, dirigida por el arquitecto Joaquín A. Mora, en la creación de una pequeña Escuela, como departamento adscrito a la Facultad.

Será oficialmente hasta el año de 1948 cuando el profesor Alfonso Reyes Aurrecoechea, el cual dirigía la sección de Artes Plásticas del DASU proponga la creación de un taller de artes plásticas en el seno de dicho departamento, quedando como su coordinadora Carmen Cortés que ya se ocupaba de la enseñanza de pintura en la mencionada escuela adscrita a la Facultad de Arquitectura (Méndez, 2013, p. 180).

Dentro de esta vehemencia artística, se fundó en 1946 una organización llamada Óleo y

Acuarela. Eran un grupo de personas aficionadas al arte, donde la mayoría no tenía instrucción formal. Se reunían para organizar exposiciones y mostrar a la ciudad un esfuerzo más de producción local. Posteriormente, en 1955 se funda Arte AC, institución de promoción cultural que además ofrecía cursos de arte. Un año después se presenta la inauguración del Museo Regional de Nuevo León El Obispado. Todas estas instituciones llegaron para convivir y contribuir al desarrollo de las artes plásticas de la ciudad, así como para nutrir la vida cultural de la región. En la primera de estas mencionadas instituciones se contó con la colaboración de la pintora catalana Carmen Cortés, la cual se convirtió en una pieza clave para el nacimiento y desarrollo del TAP.

En la crónica que presenta Xavier Moyssén en el libro *Artes plásticas de Nuevo León: 100 años de historia siglo XX* (2000) acerca del enlace de Carmen Cortés con la ciudad de Monterrey, se presume que fueron las relaciones de trabajo o personales, de ella y su esposo Julio Ríos, las que les concedieron oportunidades profesionales en la ciudad. En especial se señala a la familia Pani como los que aceleraron la llegada de Cortés y Ríos.

Arturo, hermano del arquitecto Mario Pani, se encontraba dedicado a la decoración de interiores en la ciudad, y trajo a la pareja con el pretexto de realizar una serie de retratos. Esto sólo fue el enlace de entrada para concretar una mayor participación en las artes plásticas de Monterrey.

De acuerdo a la narración de Moyssén (2000) en el capítulo “El jardín en la estepa o una ciudad ilusionada con el arte”, se recoge lo siguiente: De los contactos así establecidos a la invitación de formar parte de la recién fundada Escuela de Artes Plásticas no hay más que una serie de pasos circunstanciales si tomamos en cuenta, por un aparte, el gran interés que existía en la ciudad por contar con una institución de este tipo, los proyectos de la propia Universidad y la oportunidad que representaba el que aquí se encontrara una pintora extranjera con calificación

internacional y excelentes recomendaciones; e hipotéticamente, que ella misma se mostrara interesada en el proyecto e incluso se hubiera ofrecido a ayudar para sacarlo adelante (viendo la carencia de maestros nativos); y por otra parte, al entonces Director del Departamento de Acción Social Universitaria, Lic. Raúl Rangel Frías, reconocido en los mismos círculos en que se empezó a mover la Cortés, anfitrión además, en la Universidad de lo más selecto de la intelectualidad exiliada en México, más las relaciones del propio director de la Sección de Artes Plásticas del Departamento de Acción Social Universitaria (DASU), Alfonso Reyes Aurrecoechea, es más probable, por tanto, que se decidiera extender tal invitación de manera natural (p.76).

Fue así como en 1948, la Escuela de Pintura se convirtió en el TAP. Naciendo como la continuación de los ideales modernistas en boga por aquellos años. Mientras que las vanguardias europeas intentaban romper con los cánones tradicionales y académicos, la historicidad del arte latinoamericano se aborda desde la hibridación como motor de originalidad, donde algunos pretendían imitar los modelos y técnicas europeas, mientras otros reflexionaban la posibilidad de crear propuestas con matices locales y nacionales.

Covarrubias (1992) afirma que en la década de los cincuenta se desata una fuerte polémica en torno a la crisis de la “Escuela Mexicana de Pintura”. Se le acusa de ser demagógica, detentada por unos cuantos maestros considerados como *grandes*, y acaparadores de todos los encargos públicos. A su vez los maestros acusan a los jóvenes de hacerle el juego a los intereses imperialistas internacionales al propugnar por la existencia de la pintura abstracta (p.104).

En este contexto surge “El Grupo”, un círculo de jóvenes pintores el cual está interesado en la expresión abstracta y experimentación plástica con nuevos materiales y técnicas. Esta asociación provocó el enojo de los más tradicionales, además de un interesante avance en las propuestas artísticas de la época. En palabras de Teresa del Conde “se encargaron de abrir las ventanas para que entrara el aire fresco al recinto sofocantemente cerrado de la cultura” (Cova-

rrubias, 1992, p.104).

Las diferentes concepciones estéticas se acentuaron en los sesenta, lo cual tomó fuerza frente a las perspectivas clásicas de la “Escuela Mexicana de Pintura”. Este periodo se le conoce como “La Ruptura”.

A partir de ese momento y posiblemente hasta inicios de la década de los noventa, la principal característica de la producción artística de México será la multiplicidad de opciones que conformarán un amplio mosaico en el que ya no será posible distinguir la antigua y pretendida uniformidad iniciada artificialmente por los muralistas de los años veinte y treinta (Moyssén, 2000, p.100).

De acuerdo al relato de Xavier Moyssén (2000) hay tres eventos determinantes para el triunfo de la *Ruptura*. En primer lugar, la presencia de artistas extranjeros que ya fuera porque huían de la Guerra Civil de España, del avance del fascismo en Europa, o por la curiosidad que un país como el nuestro despertaba, se avecindaron temporal o permanentemente en México. En seguida, la apertura desde principios de los cincuenta, de galerías comerciales que serán decisivas como alternativa al aparato oficial de los encargos; representantes, además, del gusto de las nuevas clases medias que poco o ningún contacto guardaban ya con los tiempos de la consolidación posrevolucionaria del Estado mexicano. Y finalmente, la reacción que buena parte de estos representantes de la nueva pintura mexicana tuvieron frente a los hechos de 1968. Primero con su negativa a participar en la *Exposición Solar 68* –la muestra oficial con que nuestro país participaba en la Olimpiada Cultural- encabezados por Rufino Tamayo, y la posterior formación del Salón Independiente que operara de 1968 a 1971, organización que fungió no sólo como respuesta antioficialista, sino como espacio real y solamente aceptado para la libre expresión de cualquier manifestación artística (p.100, 101).

Particularmente los primeros dos eventos incidieron en el desarrollo de las artes plásticas

de Monterrey. La presencia tan fundamental de Carmen Cortés, por ejemplo, y la apertura de diversos espacios culturales y galerías comerciales fueron iniciativas que protagonizaron el escenario del arte durante los setenta y ochenta. Carmen Reviriego (2014) en *El laberinto del arte* hace un apunte acerca de estos espacios, donde define el valor y rol que han jugado. Junto con la aparición de la burguesía y la creciente importancia del artista en el mercado del arte surge, a finales del siglo XVIII, la figura del marchante o *dealer*. Esta denominación se puede aplicar a galeristas y marchantes privados. Aunque se pueden dar excepciones, lo normal es que la obra nueva de un artista se venda a través de su galería. De hecho, éste es el territorio habitual de contacto entre artistas y coleccionistas, así como entre artistas, críticos e instituciones (p.52).

Durante el periodo de efervescencia social registrado en 1968 con el presidente Gustavo Díaz Ordaz, el TAP no se mantuvo ajeno. Pero al final entre la debilidad del movimiento causado por las divisiones internas, y la represión propia de aquellos años, bastó para diluir los ánimos de protesta y restablecer la normalidad de actividades en 1973.

Durante esta década los principales periódicos de la ciudad le otorgan una especial atención y difusión a todos los eventos artísticos y culturales de la ciudad, por esta razón, el 28 de julio de 1972 se convocó a la inauguración de la Primera Confrontación Colectiva de Dibujo, Pintura y Escultura en el Palacio de Gobierno. Ésta fue organizada por el APRA (Artistas Plásticos Regiomontanos Asociados). Era una asociación dedicada a dar a conocer a los regiomontanos los que se consideraban valores artísticos de la región (Eichelmann, Fernández, Odriozola, Velarde, 2003, p.38).

La mayor parte de los expositores eran maestros en el Taller de Artes Plásticas de la UANL, lo cual fue uno de los medios de legitimación en este ámbito. Estos eventos tenían como objetivo la proyección no sólo entre los empresarios y el grupo económico más fuerte de la ciudad, sino con instituciones que les abrieran las puertas de otros espacios culturales. Un ejem-

plo claro es la apertura del Centro de Arte Vitro en 1974, donde se buscaba estimular programas culturales y artísticos. Tres años después, Cervecería Cuauhtémoc crea el Museo de Monterrey, el cual se convierte en el primer museo del país patrocinado por la iniciativa privada. Aunado a este suceso, en el mismo año se funda la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, para un año después, en 1978, abrir las puertas del Planetario Alfa, donde a través de la tecnología, la ciencia y el arte se pretende fortalecer la cultura en la sociedad regiomontana. Previo a estos sucesos, en 1969 se funda la Universidad Regiomontana y la Universidad de Monterrey. Ésta última gracias a la participación de congregaciones religiosas maristas y lasallistas, con el objetivo de concebir una institución educativa inspirada en valores católicos, orientada al humanismo y el servicio a los demás, la cual, posteriormente a la UANL, sumaría la licenciatura en arte a su oferta académica.

Todo esto consolidaba el crecimiento del rubro artístico en la ciudad, pero el TAP seguía siendo un elemento fundamental en el fenómeno de las artes plásticas de Monterrey. Aunque en esta década, los setenta, también surgieron productores ajenos al Taller, sumando a este escenario la variable de competencia. Dicha cuestión nacía en el orgullo que representaba el estar dentro de la Universidad o fuera de la institución cultural más importante de la ciudad en esa década.²

El desarrollo de las instituciones que promovían el arte y el coleccionismo en la ciudad entre 1970 y 1990 fue favorecido gracias al desarrollo industrial, lo cual dio forma a un mercado

² De acuerdo a lo comentado por Juan Alberto Mancilla en entrevista con Xavier Moyssén, documentado en el libro *Artes plásticas de Nuevo León: 100 años de historia siglo XX* (2000) el artista manifiesta: “pero ellos casi siempre tenían una actitud de crítica, de crítica y mala onda hacia la gente del Taller. Como que hubo una ruptura entre maestros del Taller y maestros o pintores que tenían sus talleres fuera, que daban clases particulares o estaban ajenos totalmente a la Universidad. Se sentía como que había una ruptura, como que tampoco era muy directo entre ellos, pero sí lo dejaban sentir, al menos yo fui testigo de varias críticas así. No sé que sucedería, si fueron pocos los llamados a crear el Taller y ellos no entraron, o no sé que se daría porque sí se dio este tipo de ruptura, pero no era una ruptura crítica era más bien de posición en cuanto a celos de estar dentro o fuera de la Universidad (p.106, 107).

del arte regiomontano. Durante estos años Monterrey vivió un significativo proceso de urbanización. Éste se confirmaba con la modernización a sus vías y un aumento en el tráfico vehicular. Asimismo el crecimiento demográfico y la estabilidad económica y social evidenciaron un pronunciado cambio en la vida cultural. Dinorah Basañez (1992) en el suplemento “Arte e Historia” de *El Norte* recopila una serie de comentarios acerca del importante significado que tuvo la creación del Museo de Monterrey. Manuel Felguérez señala, “El Museo de Monterrey fue el primero en el país mantenido por la iniciativa privada”. Por su parte Alfonso Rubio y Rubio indica “Tiene mérito por haber sido el primer museo formal en la ciudad”. Mientras José Roberto Mendirichaga considera que marca un cambio en la situación de Monterrey frente al arte “Antes de que surgiera el Museo de Monterrey y el Centro Cultural Alfa, Monterrey era una ciudad provinciana en materia de pintura y escultura”.

Qué propiedades mágicas tienen los museos para convertirse en mucho más que un lugar que alberga obras de arte. El componente institucional, ese intangible tan valorado, juega seguramente un papel importante, fundamental a la hora de entender por qué las obras atesoradas por un museo adquieren un valor especial. Los museos catalogan, estudian, cuidan, guardan y exponen cada pieza como si fuera un auténtico tesoro. Los museos son, también, el símbolo cultural de la ciudad que los acoge. En no pocas ocasiones, en torno a ellos se entrelazan tanto intereses artísticos como económicos. Estar en un museo sigue dándole a la obra un mayor prestigio. Así, tanto para la obra como para su propietario, la adquisición por parte de una institución pública o un museo supone alcanzar una suerte de meta final cuyo premio es el trascender en el tiempo y alcanzar la posteridad para el artista. Un premio que, de momento, no es posible comprar con dinero (Reviriego, 2014, p.93,95).

A finales de los setenta y principios de los ochenta se abrieron otros espacios como la Casa de Cultura de Nuevo León (1975), la Casa de la Cultura de San Pedro (1982) y el Museo

del Centenario (1982). Un ejemplo claro de esta fructífera época también se dio con la apertura en 1972 de la galería Miró, la cual después se convirtió en la Galería de Arte Actual Mexicano, nombre con el que se conoce hasta hoy. Fue fundada por Guillermo Sepúlveda, no como un hecho menor aislado de los grandes nombres institucionales del momento, sino como un esfuerzo que se sumaba al fortalecimiento del arte en el área metropolitana. Durante esta época los motores de la actividad plástica en la ciudad eran los concursos de arte patrocinados por Vitro, la colección Alfa, y el Museo de Monterrey.

Este clima favoreció notablemente el coleccionismo privado y empresarial, el cual logró madurez a nivel regional con la colección FEMSA y la del Museo de Arte Contemporáneo (1991), museo que aparecería un par de décadas más tarde.

Dentro de este contexto es importante explicar el escenario de la bonanza cultural. Lylia Palacio (2000) en *Crecimiento y Diversificación de la Gran Industria en Monterrey (1970 - 1982)* concibe dos periodos de expansión industrial en Monterrey, el primero delinea el surgimiento de la gran industria desde finales del siglo XIX hasta 1940, mientras que el segundo abarca un largo periodo de crecimiento sostenido del país, encuadrado en el fomento a la industrialización mediante la política de sustitución de importaciones dentro de un mercado protegido, que abarcó desde el decenio del 40 hasta el declive estructural marcado con la crisis del 1982.

El largo proceso de formación industrial se expresó con plenitud en la década de los sesenta, a tono con el último tramo del *milagro económico* mexicano. Así, para 1960 Monterrey aportaría el 10% del PIB industrial del país, y en 1970 llegó al 10.4% porcentaje considerado como el máximo histórico. Resultado de este trayecto fue la concentración y centralización de capital alrededor de grandes conglomerados que tuvieron su asiento histórico en la ciudad de Monterrey. Se conformó en el estado una economía altamente polarizada (campo-industria), es

decir, se creó un área metropolitana en torno a la actividad manufacturera (Palacios, 2000, p.42).

Este desarrollo económico tuvo implicaciones en la esfera cultural, apertura de museos, consolidación del coleccionismo local y el establecimiento de la UANL, por sólo nombrar algunas de las que ya se han descrito anteriormente en el texto. Así como este periodo de industrialización estuvo muy ligado a la creación y promoción del arte local, también las crisis económicas tuvieron sus correspondientes consecuencias en este ámbito.

En 1982 se presentó una de las más graves, definida como "crisis de transición" hacia un nuevo patrón de acumulación, lo cual significó la creación de las condiciones para integrarse en un ya avanzado proceso internacional de rearticulación *librecambista*, fenómeno precedido por una profunda reconversión productiva y tecnológica. El carácter estructural de la transformación económica se extendió a los países latinoamericanos que se pusieron como meta la industrialización, y como medio, una política sustitutiva protegida por fuertes barreras arancelarias. La marcada subordinación de la economía mexicana a la producción petrolera en los años inmediatos propició que la crisis irrumpiera con el desplome internacional de los precios del petróleo en 1981, y se agudizara con la devaluación del 17 de febrero de 1982. Es decir, la multiplicación de la noche a la mañana de la deuda adquirida en dólares generó inmediatamente conflictos con los acreedores internacionales, lo cual llevó al país a la virtual moratoria del pago de la deuda y a la estatización de la Banca. En este sentido la crisis del 82 resultó ser el prolegómeno de un vertiginoso proceso de reestructuración de "las esferas de producción y circulación del capital y la organización empresarial (estatal y privada) del capitalismo mexicano", para forzar las condiciones de integración al nuevo escenario internacional. De tal suerte que recuperarse financieramente, reestructurarse productivamente, e insertarse en el mercado abierto, fueron las necesidades prioritarias de la mayoría de las empresas manufactureras. Sin embargo, no todas reunieron las condiciones para el éxito, que prácticamente fue privilegio de la gran industria, quien con el

apoyo y protección especial del Estado durante décadas, aunado a la trayectoria y dinámica particulares de fuertes grupos empresariales privados, colocó un piso menos endeble para enfrentar la crisis y las demandas liberalizadoras de una nueva división internacional del trabajo (Palacios, 2000, p. 140 - 142).

Los procesos de consolidación de la industria regiomontana y la diversificación que mostraron a lo largo de la década de los setenta representan el gran crecimiento de los corporativos locales. No obstante, la catástrofe económica que devino en 1982 cimbró a la ciudad de Monterrey a través de la desaceleración de la producción y los ritmos de inversión. En ese año, México era el cuarto productor del petróleo en el mundo. En Monterrey los núcleos empresariales habían entrado por diferentes accesos al negocio del petróleo. Sin embargo, la crisis fue inminente. Los factores externos que la catalizaron fueron la recesión mundial, el desplome de los precios del petróleo y el alza de las tasas de interés a nivel internacional. La producción industrial total en Monterrey caía un -2.4% (Palacios, 2000, p. 136).

Este escenario sirvió para presenciar cómo las características de los grupos industriales de Monterrey, su posición geográfica y el gobierno federal rescataban al centro industrial y de negocios del noreste mexicano. La combinación de apoyos gubernamentales (en política económica y laboral) y las particulares características de los principales corporativos asentados en Monterrey, prohicieron una recuperación en corto tiempo, que en términos de expectativa empresarial significó una clara diferenciación entre el alto empresariado de Monterrey con el del Distrito Federal, Estado de México y Jalisco. La capacidad de respuesta y adaptación -tanto en tiempos de auge como de crisis- por parte de un concentrado sector de empresarios regiomontanos, no se explica cabalmente si no consideramos las condiciones geográficas, históricas y políticas que crearon a lo largo de un siglo, un *ámbito regional* con características propias y en parte diferenciadas del resto nacional. Proceso que configuró en Monterrey un *espacio industrial* con

características similares a las desarrolladas en regiones de otras latitudes (el País Vasco y el norte de Italia, por ejemplo). Uno de los resultados de esa combinación de elementos de localización espacial y culturales, es la ligadura estrecha de Monterrey con los Estados Unidos, lo cual la posiciona en la actualidad como zona comercial estratégica para el intercambio nacional e internacional (Palacios, 2000, p. 174 - 175).

Indudablemente que ni las finanzas más sanas ni la dirección gerencial más austera y sensata hubieran resuelto, por sí mismas, el quiebre financiero y productivo que 1982 representó. La ayuda del Estado fue fundamental. Desde los primeros años setenta, el Estado venía expidiendo diversos apoyos a la industria, las vías principales eran la fiscal-impositiva y el respaldo crediticio. El Estado ratificó su congruencia interventora con Miguel de la Madrid, sólo que ahora la dirección apuntaba hacia la gran empresa, actor prácticamente exclusivo del proceso de reconversión industrial por venir. El éxito de las medidas se confirmó al finalizar el sexenio. A los empresarios (vale decir, a los grandes empresarios) el gobierno les condonó intereses moratorios; multiplicó los apoyos fiscales, absorbió parte de la deuda privada: indemnizó a los banqueros e inmediatamente les ofreció el 34% de las acciones de los bancos estatizados, les cedió las entidades financieras no bancarias y creó el Fideicomiso para la Cobertura de Riesgos Cambiarios (Ficorca), con el fin de reestructurar la deuda privada y proteger a las empresas endeudadas en dólares de futuras devaluaciones, etc. A ocho meses de creado el Ficorca había aportado 788,246 millones de pesos para el refinanciamiento de la deuda de 44 grupos empresariales. Con este subsidio logró diferirse el 93% de la deuda externa de aquéllos. Todos estos instrumentos fueron usados por los principales grupos regiomontanos. La deuda externa de sus empresas representaba más de un tercio de la deuda privada del país, razón por la cual en 1984 los grupos más grandes absorbieron el 60% del total de los recursos financieros otorgados por Ficorca (Palacios, 2000, p. 159 - 160).

De esta manera se combinaron una serie de circunstancias que devinieron *ventajas extraordinarias* para el empresariado regional a la hora de enfrentar el fin del mercado cautivo que representó 1982, posición geográfica, larga experiencia empresarial, capacidad de adecuación y la diferencia de contar con un control sindical-contractual largamente consensado. Luego de la debacle inmediata, el aprendizaje tenía que ser rápido, pues los tiempos eran cortos. Para el sector del empresariado regiomontano la reforma del Estado (privatización, desregulación financiera, apertura comercial, etc.) y la aplicación empresarial en la reconversión productiva, traería pronto y contables resultados que los posicionaría, en poco tiempo, dentro del entusiasta campo de los que ven en el neoliberalismo la vía más expedita para la ganancia y la acumulación (Palacios, 2000, p. 172).

En 1982 se cerró un ciclo del capitalismo mexicano, la crisis, sus secuelas y respuestas modificaron la lectura del país como un todo indiscriminado, la ideología del *nacionalismo y la soberanía* comenzó a decolorarse aceleradamente dando lugar a un nuevo discurso que ligaba al Estado con un sector empresarial. La realización de una rápida incorporación a la órbita del emergente neoliberalismo (apertura, privatización y reconversión), en buena medida iba a depender de la existencia o no de ciertas condiciones, que enfocadas hacia las empresas en particular, significaba, capacidad financiera y de mercado para reconvertir el proceso productivo, y elevación de la productividad y calidad para orientar la producción a la exportación. Para los principales corporativos de Monterrey, la aptitud para responder estuvo avalada por esa historia empresarial, en la que se ha insistido, que se conectó estrechamente y con mucha antelación a la actividad comercial transfronteriza. Además de la especialidad industrial de esta zona y de los nexos económicos y culturales con el sur de Estados Unidos, es preciso concluir con una revaloración del brazo político que tuvo el rescate a la gran industria privada (Palacios, 2000, p. 178 - 179).

Este fue el contexto en el que se empezó a cuestionar la posibilidad de convertir el TAP en un programa técnico, para después buscar su profesionalización.

En esta sintética reseña cronológica se destacan los mencionados eventos como prueba del desarrollo de la dimensión artística en la ciudad, y cómo pese a la crisis económica, se pudo cristalizar el proyecto de la FAV en la década de los ochenta, así como varios museos más que se sumaron a la oferta cultural de Monterrey. Durante estas últimas décadas del siglo XX existía un especial ánimo por trabajar en este rubro y obtener un lugar en el escenario internacional.

2.2 Los primeros pasos de la Facultad de Artes Visuales

Durante los ochenta, las artes plásticas se estaban convirtiendo en el centro de atención de la vida cultural e intelectual de Monterrey, un claro ejemplo fue la transformación del Taller de Artes Plásticas a Escuela de Artes Visuales y posteriormente a lo que hoy conocemos como Facultad de Artes Visuales.

En una entrevista concedida por Armando V. Flores a la publicación *Artes plásticas de Nuevo León: 100 años de historia siglo XX* (2000) se narra el recuento puntual en voz de uno de los actores principales durante esta transición. Me toca históricamente ser el último Coordinador del Taller de Artes Plásticas, el primer Coordinador del Taller de Artes Visuales, el primer Coordinador de la Escuela de Artes Visuales, el primer Director de la Escuela de Artes Visuales y el primer Director de la Facultad de Artes Visuales. Primero la formalizamos como escuela, tuvimos nuestros egresados como escuela, pero como escuela no teníamos capacidad de ofrecer grados de licenciatura, sino de técnicos. Cuando ya teníamos una generación egresada de técnicos, entonces ellos mismos fueron la parte de la demanda, fueron la estrategia para demandar la licenciatura. Y el Consejo Universitario nos otorga el nivel de facultad en el 83. Nuestro proyecto, no fue un proyecto político, ni siquiera fue un proyecto académico, o sea, no se salvó por ser

un proyecto académico. Era un proyecto de conciencia social, era un proyecto de conciencia histórica. Por mi parte sabía que los talleres de artes plásticas del país, los importantes, los de Xalapa, los de Guadalajara, los de México, estaban entrando en el mismo proceso. Ya no había un taller de artes plásticas que se dedicara exclusivamente a la pintura. Todos tenían un cineclub, todos estaban haciendo gráfica, todos querían tórculo, todos querían explorar el mundo de los esmaltes, de los barro, en todos existía un laboratorio de fotografía. Pero somos la primera escuela en el país que estructura y formaliza todas estas disciplinas como responsabilidad de la Universidad. Yo creo que fuimos un grupo de personas que tuvimos la sensibilidad de entender el tiempo y sus circunstancias. Dimos un paso insospechable, porque la Universidad desde el 33 estaba tratando de tomar responsabilidad de la enseñanza artística (p.145-146).

Los setenta y ochenta se distinguieron por dos características, en primer lugar la diversidad de prácticas artísticas producidas en el Taller. Esto debido a la inminente victoria de la *Ruptura*, siendo quizás lo que marcó la transición de las artes plásticas a las artes visuales. En segundo lugar y de la mano de ese primer eslabón, la efervescencia dentro del Taller, lo cual logra empujarlo a un nuevo nivel académico.

En este panorama se hace formal la profesionalización de las artes visuales. Aunque fue un ambiente hostil debido a los enfrentamientos que dividieron a maestros y estudiantes en cuanto a la ruta que la Escuela debería de tomar. Había intereses personales, planes de estudios y proyectos académicos y artísticos que necesitaban reconfigurarse debido a los cambios que la Escuela sufriría.

Enrique Ruiz en el capítulo *El tiempo del arte* del libro *Artes plásticas de Nuevo León: 100 años de historia siglo XX* (2000) expone que la pugna entre los proyectos académicos que disputaban el rumbo del TAP terminó definitivamente en el año 1982. Entre los meses de abril a junio se realizaron trámites para solicitar el nivel de Licenciatura en Artes Visuales. Se respal-

dó esta solicitud con el programa de estudios, y con una planta de maestros cargada de profesionistas a nivel licenciatura y maestría, que incluía arquitectos, licenciados en psicología, un ingeniero mecánico, licenciados en diseño gráfico, en periodismo, en musicología y en derecho. Una amalgama útil para los fines formales del nivel al que se aspiraba, pero en muchos casos, alejada de lo artístico. Las nuevas áreas de trabajo: las artes gráficas, camaroográficas, textiles y escenográficas, además de las artes plásticas, hablan de una ampliación significativa de los intereses profesionales de la Escuela (p.147).

Finalmente, el momento buscado llegó, y en palabras de Armando V. Flores en una entrevista conmigo el 15 de marzo de 2017, comenta “El paso histórico que tuvimos fue el de formalizar todos los lenguajes del arte, lo cual abrió la puerta para otras escuelas en la región. Alfredo Piñeyro López era el rector en aquella época, médico de profesión, pero un hombre culto que también se dedicaba a la investigación y a la docencia. Durante su gestión se mandaron a muchos estudiantes del área de la salud a hacer intercambios en Alemania, más que a Estados Unidos por ejemplo. Además apoyó al Centro Cultural Alemán, lo cual le valió una serie de distinciones por parte del gobierno germano, considerándolo como un personaje que había fortalecido las relaciones entre ambos países. Creía en el avance de la ciencia, sin embargo, así como en el Renacimiento, consideraba que primero tendría que haber un estímulo de libertad e imaginación por parte de los productores artísticos para que pudieran aparecer los Copérnicos. De tal manera, fue tangible el apoyo al arte desde esta rectoría, no sólo a las artes visuales, también a la danza, a música. Uno de sus mayores detalles fue inaugurar el *Campus Mederos* desde la FAV, es decir se inauguraba el *campus* y la misma FAV, aunque ya estaba veterinaria y comunicación, el rector Piñeyro era parte de ese encantamiento, de esa seducción de lo intelectual y lo artístico. El presente López Portillo estuvo en el evento, y como éste era apasionado de los caballos, se le obsequiaron un par de piezas con estas referencias. Piñeyro termina su gestión en el 85, y

entre todas sus aportaciones, siempre pensó en Mederos como el espacio para la comunidad artística”.

Al comenzar la última década del siglo XX cuatro museos hicieron entrada en la oferta cultural de la ciudad, el Museo de Arte Contemporáneo (1991), el Museo del Vidrio (1992), el Museo de Historia Mexicana (1994) y el Museo Metropolitano de Monterrey (1995), siendo el Museo de Historia Mexicana, el primero del complejo de los tres museos que hoy compone. Por su parte, el Museo de Monterrey de la mano de FEMSA, crea en 1992 la Bienal de Monterrey, plataforma artística nacional e internacional. Sin embargo, debido a esta aparición conjunta de museos, los cuales tienen diferentes enfoques y objetivos locales, vale la pena introducir la definición de estas instituciones para partir de una comprensión general de estos espacios del arte. Miguel Zugaza (2004) en *El papel de los museos en el siglo XXI* establece que el museo es un templo para la sociedad democrática y secularizada. Es un espacio de conquista social que tiene como misión original, conservar y extender socialmente un patrimonio. El museo desarrolla su actividad en un entorno cada vez más complejo, en un mundo globalizado e intercomunicado en el que participan diferentes agentes e instituciones. Éste ya no se entiende únicamente desde una perspectiva cultural, sino que tiene también una dimensión política y económica. El museo es una fórmula institucional pública concebida para la conservación del patrimonio artístico y cultural, y para su democrático disfrute por la sociedad (p.112).

El rumbo de la cultura en Monterrey fue determinado mediante la representación de diversos campos, el más importante fue el de las artes visuales. Los factores que tienen que ver con esta consolidación, son el aumento de un presupuesto estatal, mayor participación de los municipios, y de las instituciones educativas, así como la apertura de distintos museos y espacios artísticos. El liderazgo cultural que la UANL había asumido de los cuarenta a los sesenta, lo fue retomando durante los noventa.

Enrique Ruiz (2000) comenta que “el arte es un sujeto que requiere de apoyo, de estimulación, para hacer visible su mejor aspecto, su valor más alto. La respuesta de un público que sabe dónde encontrar al artista y su obra funciona mejor que cualquier otro estímulo a la hora de conjugar contenidos y lecturas. Los setenta y los ochenta fueron ricos en proyectos, en espacios, en cantidad de artistas. En Monterrey se instaló una serie de pruebas y de ensayos por toda la ciudad que sirvieron para hacer crecer la noción de una cultura artística propia. Para los noventa, esta noción se convirtió en certidumbre, costumbre, riqueza, reconocimiento. Poco falta para que nos demos cuenta de que la ciudad no ha importado en vano todos los modelos posibles, sino que ha hecho de ellos una mezcla interesante y contemporánea, que le otorga un perfil único en el país. Monterrey es un cosmos de inquietudes y posibilidades, que no tiene dificultades para ser híbrido, ecléctico o sincrético” (p.132).

Cuéllar (2008) afirma que a partir de que en los años noventa el modelo cultural del país da un giro al tomar forma el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) no sólo se inicia un proceso de descentralización de la cultura, también se establecen reglas del juego más claras respecto al estímulo de la creación que a partir de entonces no se basaban ya en criterios personales. En la misma época, el surgimiento en Nuevo León del Consejo para la Cultura y las Artes (CONARTE) inicia una etapa en el estado en que la toma de decisiones respecto a las políticas culturales, y la aplicación del presupuesto no corresponde únicamente a los administradores de la cultura, sino que involucra también a los creadores artísticos a través de vocalías que los representan con voz y voto en la estructura institucional (p.20).

A mediados de 1995 durante el gobierno de Sócrates Rizzo García (1991 - 1996) se impulsó un ejercicio evaluativo en la administración de la cultura en Nuevo León. Esto inclinaba la balanza a la creación y difusión artística mediante un instrumento específico, CONARTE, donde se pretendía un consejo democrático para establecer las políticas culturales discutidas

primordialmente por los artistas. Fue así como se fundó el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

Posteriormente se registraron una serie de eventos destacados en este sector, entre ellos, el 30 agosto de 2006 nace el Museo del Palacio de Gobierno y el 21 de septiembre de 2007 el Museo del Noreste. Por último, la ciudad hospeda el Fórum Universal de las Culturas del 20 de septiembre al 8 de diciembre de 2007 heredando la realización anual del Festival Internacional Santa Lucía, el cual tras once años ininterrumpidos se han encargado de reunir artistas locales y nacionales, con espectáculos artísticos mundialmente reconocidos en el espacio público de la ciudad, plazas, parques y calles de Monterrey.

El componente cultural ha pasado a formar parte central de la estrategia externa de promoción de las ciudades y regiones, pues el factor de diferenciación entre una ciudad o región y otra depende en buena dosis del carácter y de la identidad de su cultura, especialmente de su capacidad creativa, expresada en formas artísticas y culturales actuales. Dentro de este nuevo escenario, que se extiende al conjunto de ciudades y regiones que compiten por mercados internacionales del turismo, o de la localización de empresas de servicios o por ser lugar de residencia de ejecutivos, el *marketing* de las ciudades y los procesos de promoción de ellas se concentran en la producción de marcas (*branding*) que tengan una fuerte identidad, y que asocien a ellas elementos diferenciadores de calidad irrepetible, de manera que sean un factor decisivo a la hora de que las personas deciden dónde ir de vacaciones, a invertir o a residir. (AAVC, 2006, p.85, 86). Dado esta situación, conviene presentar un concepto que a lo largo de esta investigación se irá desarrollando a partir de las entrevistas. La economía creativa es un sector económico emergente de especial importancia para los profesionales del desarrollo económico. La iniciativa de economía creativa supone una nueva manera de entender un sector que, dada su fragmentación y falta de identidad propia, nunca ha sido tenido en cuenta como

generador de actividad económica. Este nuevo entendimiento conceptual, junto con el creciente número de personas que trabajan en ello en diferentes comunidades, está haciendo que el sector creativo se ponga rápidamente a la cabeza del pensamiento de desarrollo económico. Por lo tanto en la economía creativa emergen nuevas ocupaciones y profesiones que atraviesan las fronteras de diversos campos y entornos culturales (AAVC, 2006, p.147). Por otra parte, la noción de industria creativa constituye una categoría ampliada que comprende tanto las industrias culturales en términos estrictos – el ámbito editorial, audiovisual, multimedia y fotográfico, entre otros, como todas las producciones artísticas y culturales que por su unicidad dificultan su masificación (obras de arte, espectáculos, etcétera) (Gerber, Pinochet, 2013, p.133).

Estas iniciativas dentro de la cultura y el arte, así como las aperturas de espacios implicaron la convivencia de FAV con todas estas instituciones. El papel que ha jugado ha sido algunas veces crítico frente al rumbo cultural de la ciudad. Sin embargo, ha sostenido un compromiso constante con los productores locales, sus discursos, la expresión plástica y las imágenes que contribuyen al desarrollo de la sociedad contemporánea.

CAPÍTULO 3. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

3.1 La teoría institucional del arte analizada desde uno de sus sistemas, FAV

George Dickie, filósofo del arte, se dio a la tarea de redefinirlo, considerando un evento que marcó el planteamiento de sus postulados, así como el debate general de los críticos y actores en el mundo del arte, la aparición de *La Fuente* (1917) de Marcel Duchamp. Ésta incorporaba bajo cualquier lectura una mirada novedosa a la concepción del arte, en la cual un objeto no era producido por la mano del artista. En otras palabras, la reestructura del enunciado artístico se trasladó hacia la institución, es decir, hacia el mundo del arte.

La perspectiva moderna tomaba en consideración al arte como eterno, independiente del sistema de producción cultural y totalmente identificable entre otros objetos. Esta mirada tradicional describía al arte a partir de sus propias características, no de un entramado de producción cultural. Sin embargo, con el fracaso de la utopía sostenida por las vanguardias, sumado a las nuevas tendencias posmodernas, se dirigió la mirada hacia nuevos horizontes conceptuales. La comprensión del arte era insostenible en estos términos y debía reconfigurarse. De acuerdo a la perspectiva de George Dickie y su teoría institucional del arte, éste sólo puede ser explicado en la interdependencia de sus componentes.

El filósofo George Dickie propone una teoría institucional donde asume un marco referencial ligado a una serie de elementos que otorgan un sentido y un espacio a las obras de arte. Dickie da un énfasis particular a la descripción del arte más que a la valoración de la experiencia estética. Argumenta que el arte está permeado por la cultura, la cual puede variar y por lo tanto la comprensión de la producción artística. Dickie (1997) lo explica con la siguiente metáfora, un *artista* pueda retirarse *del contacto* con varias de las instituciones *de* la sociedad, pero no puede retirarse de la institución del arte, porque la lleva consigo, como Robinson Crusoe llevaba su

condición inglesa consigo durante su estancia en la isla (p.74).

Para Dickie la institución del arte es algo más que un edificio, una serie de compromisos, una organización o algún acuerdo, para él la institución del arte es una convicción arraigada en la genética del artista, una condición cognitiva intrínseca a él moldeada por la cultura.

Los pensamientos relevantes sobre el arte son pensamientos sobre objetos que la persona que los piensa sabe que son arte, pensamientos sobre la actividad de producir arte y cosas semejantes. En suma, los pensamientos relevantes son pensamientos que implican una comprensión, en algún grado, del concepto de arte; son, como acabamos de señalar, pensamientos sobre *el arte mismo*. Si los artistas crean obras de arte, al menos en parte, a causa de los pensamientos del tipo relevante sobre el arte, que proceden de su lenguaje y aculturación, entonces se abre la posibilidad de que la existencia de algo que podría llamarse la institución del arte sea una condición para que sus obras sean obras de arte (Dickie, 1997, p.79).

El cimiento de la teoría institucional del arte es la cultura, debido a ello menciona que un artista no puede desprenderse de la institución del arte. El sujeto está inserto en una matriz cultural, portando un rol específico, interactuando con tendencias y códigos que se reconocen como arte. Todo esto moldea sus procesos cognitivos y su quehacer, logrando que sus obras estén insertas y puedan tener comprensión dentro del campo artístico. El punto central en esta reflexión es la necesidad de señalar el arte en función de la convivencia e interacción de varios elementos, no en la aislación absoluta de esta práctica.

Dickie niega la posibilidad de que exista un artista que pueda producir por fuera del “marco”, ya que esto equivaldría a vivir completamente por fuera de las instituciones sociales más básicas de la actualidad: las pequeñas enseñanzas “artísticas” de los padres, de los maestros y de la escuela, el reconocimiento y festejo de la expresión individual en la niñez, los rudimentos técnicos del dibujo y la pintura por mínimos que sean. Todos estos elementos otorgan una prime-

ra idea de “marco” y difícilmente encontraremos en nuestras sociedades a alguien que pueda escapar de ellos (Bruno, 2005).

Hay muchos factores para que alguien se desenvuelva en la institución arte, pero para Dickie el eje medular tiene que ver con los pensamientos, los cuales son creados por el lenguaje y la cultura. De esta manera, el artista no puede aislarse de la institución artística.

Dickie (1997) afirma “el arte no puede existir en el vacío acontextual; debe existir en una matriz cultural, como el producto de alguien que desempeña un rol cultural” (p. 82). Es decir, para este filósofo estadounidense el arte tiene que ver con la práctica artística sujeta al artista mismo, y condicionada por su medio. El artista filtra su producción por las técnicas, discursos y soportes más familiares en el mundo del arte, bajo el enunciado de un contexto cultural, lo cual para Dickie es la base de la institución del arte. Mientras que el artista esté anclado a una determinada matriz cultural, no puede separarse de ella y por lo tanto, tampoco, de la institución del arte.

Fernando Bruno (2005) contrasta la propuesta de Dickie argumentando que este planteamiento quizás no alcanza la complejidad, profundidad e impacto filosófico que tuvieron algunas de las ideas de diferentes autores y escuelas contemporáneos a las teorías de Dickie: por ejemplo en la teoría del tiempo y la narración de Paul Ricoeur, la reflexión sobre lo estético como negatividad social según Theodor W. Adorno, los principios de la deconstrucción establecidos por Jacques Derrida, la focalización en las condiciones de recepción de la obra de arte defendida por la hermenéutica literaria de H. R. Jauss o la fuerte operación de historización de las vanguardias de comienzos de siglo establecida por Peter Bürger, por citar sólo algunas—. Sin embargo, la teoría institucional posee un mérito indiscutible. Ella da cuenta y es el correlato perfecto de un fenómeno fundamental en la historia del arte reciente: el surgimiento del conceptualismo y del *pop* y sus sucesivas variantes desarrolladas a partir del década de 1960. En efecto, la filosofía de

Dickie se separa de la tradición filosófica con el mismo gesto que este movimiento artístico rehúye de todas las escuelas históricas de pintura. Pero quizás también en ese primer gesto fundacional, compartido con el arte de su tiempo, se encuentre su interés. Esta filosofía es el reflejo de aquel arte.

El contexto institucional es definitorio en el tema del arte. Es decir, una obra de arte no es entendida a partir de las cualidades internas de un objeto, sino es un estatuto conferido en medio de un sistema complejo e interrelacionado de actores. Partiendo de esta instancia teórica se busca destacar el vigor de la institución del arte, y explicarla en términos de la ciudad de Monterrey. En este caso la Facultad de Artes Visuales como un actor participante y como un posible estímulo en el capital social de los artistas visuales.

Esta teoría institucional del arte agrupa cinco premisas básicas, las cuales enuncian que, una pieza de arte es un artefacto de cierto tipo, creado para ser presentado a un público del mundo del arte. Un artista es una persona que participa con entendimiento en la producción de una obra de arte. Mientras que un público es un conjunto de personas preparadas en alguna medida para comprender un objeto que les es presentado. El mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas del mundo del arte. Enfatizando que un sistema del mundo del arte es un marco contextual para la presentación de una pieza de arte por un artista a un público del mundo del arte. Estas conclusiones fueron expuestas en *El Círculo del arte, una teoría del arte* (1997) como una reestructura a lo que había planteado en *Arte y la Estética: Un análisis institucional* (1974).

Después de haber recibido críticas y comentarios basados, según Dickie en un malentendido análisis a su obra, se dispuso a clarificar y extender su teoría. En ella se aprecia una particular influencia de Arthur Danto, el cual sugiere considerar a la estructura del mundo del arte como el elemento central para dictaminar que algo sea o no una obra de arte. Debido a este plantea-

miento se ha manejado una comunión entre los postulados de Danto y de Dickie. No obstante, éste último fue el que se dio a la tarea de profundizar y establecer los cimientos de la teoría institucional del arte.

El argumento centrado en los objetos visualmente indistinguibles, uno de los cuales es una obra de arte y el otro no: la *Caja Brillo* de Warhol y una caja Brillo ordinaria, un abrelatas que es una obra de arte y otro que no lo es, es un señalamiento que hace Danto para enfatizar la necesidad de un contexto. Este mismo argumento es el que estoy usando aquí. Lo que cada uno de estos pares muestra es que no son las meras características visibles de un objeto lo que hacen de él una obra de arte, dado que la obra de arte es visualmente indistinguible de un objeto que no es una obra de arte. Este hecho muestra que el objeto que es una obra de arte debe estar inserto en algún tipo de marco (invisible para el ojo al modo en que lo son, por ejemplo, los colores de los objetos) que es responsable de que sea una obra de arte (Dickie, 1997, p. 92, 93).

Aunque ambos acuñaron el concepto de mundo del arte como un contexto que otorga la definición de arte a una pieza, Danto tomó el camino de la semántica y el lenguaje en el arte. Por su parte, George Dickie le imprime un sello clasificatorio y no de evaluación a sus postulados, lo cual es aplicado en el desarrollo de esta tesis para estructurar la institución del arte en Monterrey, y analizarla como un soporte a las redes de relaciones explicadas por el capital social.

Como recurso el arte no es entendido como una creación ubicada en la cúspide jerárquica de la cultura, sino es entendido como un contenido que circula en medio de una explosión excesiva de contenidos con los que tiene que competir: los objetos, las imágenes y las experiencias estéticas no son un monopolio del mundo del arte, y aunque no lo han sido en el pasado, nunca como antes la competencia había sido tan reñida. Nunca como antes el mundo había tenido tantos creadores de profesión más que de oficio. El arte como recurso es inseparable del artista certificado (titulado) y la importancia social del arte disminuye en la medida en que

aumentan las certificaciones. La importancia social del arte va acompañada de la singularidad creativa y la originalidad del nombre del maestro, del genio creador: único, irrepetible y auténtico, como sus propias obras, autenticadas mediante el sello distintivo de su firma. Es necesario recordarlo: esta imagen mítica es una imagen romántica que se extiende hasta los héroes y los heroísmos del arte moderno; una imagen ya lejana que, sin embargo, sigue acompañando el anhelo biográfico de todo artista certificado en proceso de formación: ser reconocido como un artista singular (Rubiano, 2013).

El eje medular de esta reflexión son las implicaciones que Dickie observa en la configuración que el arte ha conllevado durante las últimas décadas, lo cual involucra a las escuelas de arte como plataformas que operan en la formación de profesionales, y como un agente legitimador. La imagen romántica del artista en el taller sigue siendo una referencia para muchos egresados de FAV, pero con la vinculación contemporánea a nuevas formas de experimentar la producción artística y sobre todo, su inserción laboral. Por lo tanto, las certificaciones académicas son una modalidad que muchos artistas contemporáneos han considerado en un escenario de competencia y desarrollo con otros campos.

Dickie argumenta que el arte es cultural. Es decir, lo que él considera el mundo del arte, múltiples actores y estructuras sociales interactuando y estableciendo relaciones, (en este caso la ciudad de Monterrey) es el motor de su teoría, y de lo que se encarga este filósofo es de trazar límites al marco que configura este particular contexto.

Los artistas producen arte sólo como resultado de haber experimentado ejemplos de arte (sabiendo lo que eran), habiendo sido instruidos en las técnicas artísticas o teniendo un conocimiento del arte como trasfondo. En suma, los artistas producen arte como resultado de estar insertos en un marco complejo históricamente desarrollado (Dickie, 1997, p. 91).

La teoría institucional del arte es eminentemente circular, en términos de Dickie. Existe

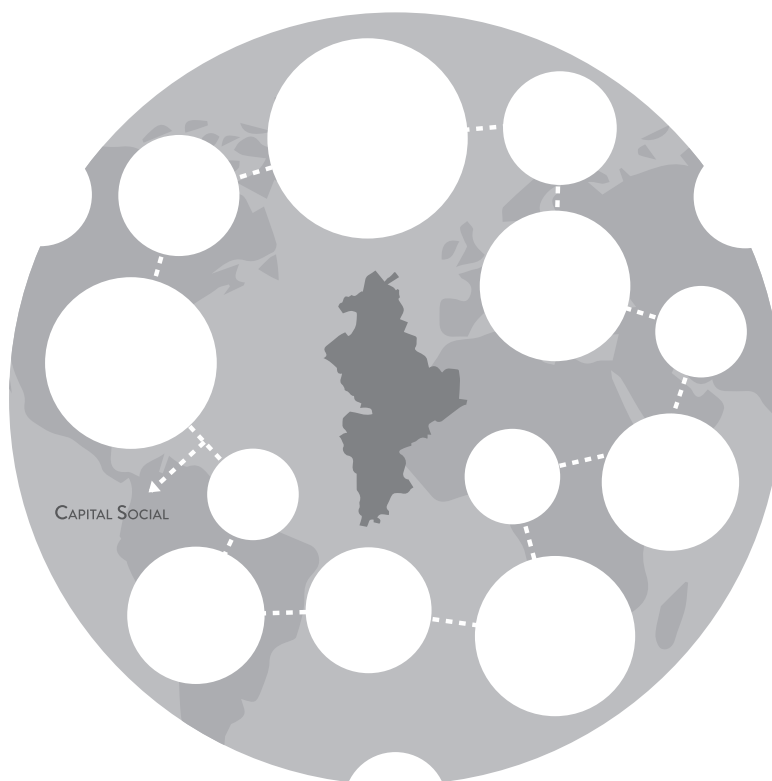
una dimensión histórica del papel del artista y del público, los cuales se localizan en el escenario social representado por el mundo del arte, “constituido por las prácticas cambiantes y las convenciones del arte, la herencia de obras, las intenciones de los artistas, los escritos de los críticos, etcétera” (Castro, 2013, p. 8).

Dentro de la institución del arte se puede ver cómo un complejo de roles interrelacionados son gobernados por reglas convencionales y no convencionales. Además de los roles del artista y el público, que son esenciales para la presentación, hay roles complementarios, los cuales tienen como objetivo, por ejemplo, ayudar a un artista a poner en escena su obra: productores, directores de teatro, directores de museos, marchantes de arte, etcétera. Otros tienen por objeto ayudar al público a ubicar, comprender, interpretar o evaluar una obra presentada: periodistas, críticos y semejantes. Algunos otros roles giran en torno a la obra presentada a mayor distancia: historiadores, teóricos y filósofos del arte. El mundo del arte consiste en la totalidad de roles que acabamos de exponer, con los roles de artista y público en su núcleo. Descrito de un modo algo más estructurado, el mundo del arte consiste en un conjunto de sistemas individuales de dicho mundo, cada uno de los cuales contiene sus propios roles artísticos específicos, más roles complementarios específicos (Dickie, 1997, p.106).

La matriz cultural a la que se refiere Dickie alude a la definición del mundo del arte como un agente que depende del sistema del arte que lo representa. Es decir, el artista tiene una comprensión del mundo del arte desde que éste tiene contacto y se desempeña en un sistema del arte. En este caso, el mundo del arte sería ejemplificado por la ciudad de Monterrey y el sistema del arte por la Facultad de Artes Visuales, la cual convive con otros sistemas del arte (galerías de arte, espacio público, museos, bienales, espacios independientes de exposición, escuelas de arte, entre otros) en los cuales se encuentran en su núcleo artistas, piezas y público, es decir, los roles artísticos específicos, sumado a los roles complementarios. Éstos se distinguirían por el

marco referencial que implique cada sistema del arte, incluyendo sus distintas características, atributos y exigencias. De tal manera que son las interacciones sostenidas por los sistemas del arte conviviendo en un mundo del arte, en este caso la ciudad de Monterrey, lo que ilustra la teoría institucional del arte. A continuación se presenta un esquema ejemplificando esta relación.

ESQUEMA DE VINCULACIÓN TEORÍA INSTITUCIONAL DEL ARTE - CAPITAL SOCIAL



*OTROS MUNDOS
DEL ARTE



Fuente: Elaboración propia
Diseño: Adriana Márquez

Ante esta propuesta que pretende ordenar y visualizar el campo del arte, es preciso mencionar otros planteamientos que perseguían el mismo objetivo, Isabelle Graw (2013) examina la relación entre el arte y el mercado. Su tesis central es que no existe una separación entre ambos como muchas veces se da por sentado, el arte y el mercado son mutuamente dependientes, aunque también ambos conservan cierto grado de autonomía. Por eso, su relación puede caracterizarse como una unidad dialéctica hecha de opuestos: una oposición tal que sus polos forman, efectivamente, una unidad. En lugar de concebir al mercado como un Otro malvado, parte de la premisa de que todos estamos, de un modo u otro, inscritos en condiciones de mercado específicas. El mercado del arte es un mercado multidimensional, compuesto de diversos sectores: el mercado de arte comercial, que se divide entre un mercado primario de artistas, galerías y coleccionistas, y un mercado secundario de *dealers* y casas de subastas; el mercado del conocimiento, que incluye publicaciones y libros, el mercado de instituciones, dominado por los museos y sociedades artísticas, y el mercado de grandes exhibiciones como las bienales, Manifiesta, las Documenta, etc. Cada uno de estos segmentos desarrolla sus propios criterios y tiene su propio conjunto de normas de evaluación. Lo que se demanda en un mercado, en una edición de Manifiesta o una bienal puede ser difícil de vender en otro segmento del mercado. Sin embargo, más allá de que estos diferentes mercados puedan coexistir, más allá de los diferentes que sean los riesgos que impliquen, se superponen cada vez más (p.94).

Por otra parte, en la publicación *La dimensión económica de las artes visuales en España* (2006) llevada a cabo por la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña (AAVC) se delimita un sistema económico muchas veces descrito con datos parciales o segmentarios, y, paralelamente, reconoce las nuevas relaciones que este sector establece con realidades sociales emergentes, tecnológicas y económicas. La realización de este estudio ha significado un acercamiento a la realidad económica del sector, configurando, a medida que se avanzaba, una imagen

actual y más precisa del estado presente de la economía del arte contemporáneo. Con el conjunto de datos obtenidos se retrata el sector de las artes visuales, donde se incluyen las siguientes funciones que lo configuran, formación, difusión, comercialización, colección y la relación con las administraciones públicas, así como los agentes incluidos dentro de estas áreas. De tal forma, el panorama queda de la siguiente manera:

Formación: Centros públicos y privados que imparten enseñanzas artísticas a nivel no universitario (Enseñanzas de Régimen General y de Régimen Especial), universitario (Historia del Arte y Bellas Artes) y postgraduado.

Difusión: Entidades que contribuyen a la difusión de las artes visuales mediante todo tipo de actividades, exceptuando la exposición permanente. Entre ellas, salas y centros de arte; y cajas de ahorros y entidades financieras.

Comercialización: Entidades con ánimo de lucro que desarrollan actividades en torno a las artes visuales, tanto como proveedoras de bienes y servicios para el desarrollo de la actividad artística como distribuidoras del producto resultante del proceso artístico. Entre ellas, galerías de arte, proveedores, casa de subastas, librerías especializadas, editoriales, publicaciones y ferias.

Colección: Entidades que poseen una colección de arte, diferenciando las que la exhiben en permanencia. Entre ellos, Fundaciones y museos.

Administraciones Públicas: Administraciones a nivel estatal, autonómico, provincial y local. En el caso de estas últimas, se han considerado todos los ayuntamientos de más de 20.000 habitantes. Entre ellos, Ministerios de Cultura, Asuntos Exteriores, Trabajo y Asuntos Sociales y Fomento, Comunidades Autónomas, Diputaciones, cabildos y consejos insulares y Ayuntamientos de más de 20.000 habitantes.

A lo largo de estos tres enunciados se sugiere la posibilidad de estructurar los componen-

tes del terreno del arte y poder observar la forma en la que se relacionan y se distinguen los escenarios artísticos. Los tres nacen como un intento de abordar las emergencias del campo del arte, el cual establece la necesidad de tener uno o varios intermediarios que legitimen y socialicen la obra de un artista. Sin embargo el enfoque ofrecido en las últimas dos corresponde a una valoración principalmente vinculada a lo económico, y no al análisis que aborde la transición conceptual del arte y sus estructuras. No obstante, el hecho de enfrentarlas con la propuesta de Dickie incrementa la visión de este panorama al ofrecer nuevas coordenadas que expliquen otra dimensión del mundo del arte.

A lo largo de estas tres décadas (1985 - 2015), los egresados de FAV de la licenciatura en artes visuales han configurado su discurso y sus propuestas de forma epocal. Es decir, las tendencias generacionales, los códigos del arte y las prácticas contextuales más socorridas se han diferenciado al paso del tiempo. Durante la década de los ochenta, el clima de estabilidad económica permitió el trabajo conjunto del gobierno y la iniciativa privada para la consolidación de diversos museos y proyectos culturales, es decir, algunos de los sistemas del arte que han figurado en la institución artística regiomontana. Entre tanto, una nueva generación de artistas jóvenes surgía en el panorama local auspiciada en gran medida por la creación de varios espacios alternativos y/o galerías emergentes como la Galería BF15 de Pierre Raine, así como las nuevas convocatorias para la producción de arte joven en el norte de México. Alberto Luna, coordinador de la Casa de la Cultura de Nuevo León, fue quien organizó estos dos premios que atraían a participar a una nueva generación de artistas en Monterrey, hacia finales de la década de los noventa se crearon, la 1era Bienal de la Plástica Joven y la Reseña de la Plástica Joven. Sin embargo, la generación de los noventa ha sido catalogada también como la generación en la cual surgió una heterogeneidad entre los grupos juveniles y su consecuente independencia de ideales políticos y/o sociales, basándose en una voluntad contra hegemónica que ha empujado

su visión del arte hacia la clandestinidad y al pensamiento crítico (Cárdenas, 2010, p. 100).

Todas estas semillas, en un terreno que parecía infértil, fueron abonadas a través del tiempo, y crecieron ofreciendo variedad a las propuestas de los artistas en la ciudad. Aunque los artistas plásticos han encontrado mejores frutos, el *performance*, la instalación y otras prácticas y discursos alternativos también se posicionaron en la escena del arte local. Esta pluralidad de sistemas del arte nace precisamente en el cambio que sufre la concepción del arte mismo, al cual alude Dickie, donde la voz que lo define dejó de ser unilateral, para dialogar con una serie de acepciones distintas acerca de sus narrativas, materiales, composición y soportes.

La búsqueda por generar distintos espacios de enunciación para las prácticas artísticas encontró participación en todo el mundo, lo cual perfiló al museo y a las galerías como agentes (aunque dominantes en presupuestos y alcance) que han tenido que sumar a su dinámica la comprensión de los nuevos formatos y disciplinas del arte.

La previa aportación de Rocío Cárdenas (2010) acerca de este caldo de cultivo en la ciudad, se puede vincular cronológicamente cercana a La Panadería, espacio de arte independiente en la Ciudad de México, y fundado con el propósito de aportar en la transformación de las líneas hegemónicas de calificación y evaluación del arte. Ubicada en el barrio de la Condesa, cargada de recitales y exhibiciones y poblada por un grupo de miembros activos cuyos amigos y amigos de amigos no tardarían en multiplicarse hasta alcanzar un número muy amplio, a lo largo de sus ocho años de funcionamiento La Panadería puso en juego la concepción del artista como un actor que detenta derechos soberanos sobre el espacio y el concepto del arte, y que simultáneamente resulta capaz de conectar este espacio con la vida cultural y urbana con respecto a la cual el arte, el artista y el público resultan inmediatamente presentes. Al abrir espacios propios para exhibir lo que ellos entendían que podía ser un arte comprometido con su lugar y su momento, los artistas de la escena independiente le dieron la espalda a un circuito oficial

carente de público, disociado de la ciudad y gobernado por una estructura burocrática envejecida e inherentemente nacional que en nada se parecía al circuito del arte contemporáneo que podía encontrarse en ciudades con las cuales los artistas mexicanos comenzaron a tener intercambio fuerte. En esta capacidad del artista por autodeterminarse, además, se ponía en juego una sustancia nueva, algo que se llamaba arte contemporáneo y que tenía el atractivo de lo remoto, lo desconocido y lo raro: instalaciones, obras realizadas con materiales baratos, obras que se ponían en el escenario la vida de la ciudad y el salvajismo asociado con una juventud metropolitana que no contaba todavía con demasiadas regulaciones (Iglesias, 2014, p.99).

El artista, durante su recorrido formativo en FAV, es decir, desde su estancia en este sistema del arte, pretende otorgar a su discurso y proyectos un lugar en el mundo del arte, es decir, gracias a esta posibilidad conectar con otros sistemas afines. Aarón de León Hernández, egresado de esta licenciatura participó como entrevistado para el trabajo de esta tesis doctoral (comunicación personal, 30 de agosto de 2016) comenta que “desde la carrera te vas dando cuenta de quién va acaparar los espacios, las becas, las bienales. En algunas ocasiones no es la calidad de la obra, tú puedes ser mejor pintor o escultor, pero hay otras cuestiones de por medio”. Por su parte Marcela Quiroga Garza, otra egresada y entrevistada para este proyecto (comunicación personal, 08 de septiembre de 2016) menciona que “la inserción depende de lo que busque cada artista, si trabajar en cierto circuito del arte, en la calle, o en otras instituciones, siendo consciente que el artista necesita espacios de circulación, más que de consagración”.

Durante las últimas décadas con el reciente *boom* del arte contemporáneo, hubo un crecimiento masivo del rol de árbitro jugado por el mundo del arte y sus actores, los que también tuvieron voz a la hora de establecer el valor artístico. El mundo del arte está basado en el conocimiento en el que ambos privilegios (el privilegio de saber más y el privilegio de tener más dinero) tradicionalmente coinciden y compiten uno con otro. Así como los representantes del

saber (artistas, críticos, historiadores del arte) insisten en sus propios criterios para elaborar juicios, los agentes del mercado del arte tratan de definir el valor del conocimiento en relación a su potencial comercial. Entre estos sistemas de referencia existe una relación de complementariedad. En una sociedad de conocimiento, el conocimiento, la información y la crítica se consideran mercancías deseables (Graw, 2013, p.321).

En esta misma línea de entrevistados se encuentra Enrique Ruiz Acosta, uno de los egresados de la primera generación en 1984, (comunicación personal, 28 de septiembre de 2016) el cual comenta que “la escuela de artes te invita a meterte al mundo del arte, esto va implícito. Sin embargo, tienes que ver en qué circunstancias se da cada escenario para planear tu inserción, y eso implica entrar en pugnas, ver qué se vende y qué te piden, y si decides hacer otra cosa, va haber obra pero quizás no venta”. La escuela de arte es uno de los epicentros del mundo del arte, del cual parece una reproducción a escala (Iglesias, 2014). En este sentido, el mundo del arte no se concibe como una realidad ajena a lo social sino, siguiendo al sociólogo alemán Lars Gertenbach (2008) precisamente como una red que encierra la totalidad de los fenómenos sociales. Pero las redes siempre tienen agujeros, agujeros que pueden ensancharse al punto de romperlas.

En este ejemplo local, los sistemas del arte que encuentra un egresado de FAV son, la Bienal FEMSA, Bienal Artemergente, Bienal Horas Perdidas, Festival Callegenera, El Otro Festival, Galería Regia, Galería K2, Fifi Projects, Galería Arte Actual Mexicano, Distrito 14, Alternativa Once Galería, Lugar Común, Galería México Local, B4, GE Galería, Espacio en Blanco, Peana, Heart Ego, Galería Emma Molina, Drexel Galería, Leun'un Arte Habitación, NoAutomático, Museo Marco, Casa de la Cultura de Nuevo León, Centro de las Artes, Centro Cultural Plaza Fátima, Colegio Civil Centro Cultural Universitario, Museo El Centenario, La

Pinacoteca de Nuevo León, entre otras. Estas galerías, museos, espacios, festivales y bienales son sistemas del arte que implican distintos enfoques, prácticas y compromisos con los cuales interactúan los egresados de FAV, por lo tanto, son algunos ejemplos de las rutas que pudieran tomar a lo largo de su camino profesional. Cárdenas (2010) expone, el hecho mismo de que en una sociedad como la de Monterrey sobreviva el arte contemporáneo, en sí constituye una forma de vida marginal en contraposición de la premisa *time is money*, que parece ser el único generador de energía en un lugar del país que se caracteriza por vivir bajo horarios gerenciales, bonos de productividad, asistencia y puntualidad (p. 103).

Es la cultura la que dictamina qué es el arte, el cual también está ligado a lo que la historia ha registrado de él. Este carácter circular también se muestra en la explicación del arte a partir de la actividad del artista, el cual ha adoptado al mundo del arte como suyo, al formar parte del mismo en algún sistema del arte. La concepción moderna que argumentaba al arte como lo que el mundo del arte establecía, se debilita frente a la comprensión del arte como la producción del artista que ha interiorizado el mundo del arte a través de uno de sus sistemas. Es decir, se favorece la consideración del arte que implica las relaciones entre sus actores, mostrando la circularidad que propone Dickie.

El artista explora de alguna u otra manera cualquier vía, acercándose a los campos sociales o hablando de temáticas específicas, partiendo de espacios, de formas escultóricas, de procesos que combinan la obra como un puente que los dirija a hablar de algo más amplio. Así, la obra se convierte en una propiedad compartida, un vínculo de complicidad entre quien produce la pieza, entre el lugar y las personas que la observan; esto como un punto de discusión que se vuelve cíclico y qué es lo que alimenta a fin de cuentas, las ideas (Herrera, 2004, p. 16).

El panorama del arte en Monterrey que hoy se describe a partir de la visión de George Dickie muestra una significativa variedad de espacios y propuestas, pese a la predilección por la

pintura y escultura en la localidad, así como a la tradición industrial y el demérito que esta óptica le otorga a estudiar y dedicarse de tiempo completo a esta profesión. Considerando también el periodo de crisis que ocasionó la clausura de diversas galerías y espacios de exposición principalmente en la zona conocida como Barrio Antiguo, debido a la inseguridad en la ciudad entre 2008 -2012 por las pugnas entre los cárteles de droga por la plaza comercial que representa Monterrey y su área metropolitana, así como, por enfrentamientos con grupos militares. En este escenario, que ciertamente continúa creciendo, FAV y sus egresados han tenido una participación importante, no sólo con sus aportaciones artísticas en los diferentes espacios, sino como una institución formadora de artistas visuales. Ahora bien, en este punto es preciso discutir el tema de la formación y certificación profesional de los artistas visuales. Raymonde Moulin (1992) critica el énfasis de singularidad del artista en su educación, lo cual no los prepara para un mercado laboral lleno de artistas “únicos”.

El énfasis se ha puesto en la originalidad del acto, de la idea y del carisma. El sello del artista define la cualidad artística de un proceso o un objeto y fortalece su carácter de irremplazable dentro de un mercado monopolístico y estructurado [...] Pero los mecanismos dominantes en la vida artística internacional, que surgen de las interacciones entre el campo del arte y el mercado, permiten que solo un pequeño número de artistas pasen por el filtro y logren desarrollar una carrera lucrativa, de modo que se preservan la escasez y el precio del arte (Moulin, 1992).

Elkin Rubiano (2013) expone que el mercado del arte es monopolístico, que el dinero se concentra en unos pocos artistas y que la mayoría de los artistas certificados no ganan prácticamente nada. Se tiene entonces que subsistir por otros medios: la docencia, la publicidad, el diseño, la fotografía; concursar en convocatorias, apostarle a becas y residencias, en otras palabras, gestionar la creatividad en el mercado de bienes simbólicos. La certificación del arte, es

decir, la titulación como artista, pone en evidencia que como profesión, el arte es una profesión más. Ser artista no tiene nada de especial en ese sentido, o no más, por ejemplo, que ser un médico o un administrador. Hay cierta resistencia a pensarlo de esa manera, pues aunque los artistas modernos hayan proclamado la pérdida de su aureola nunca dejaron de pensar que su actividad era especial, tan especial que las vanguardias llegaron a creer que el arte podría transformar el mundo; aunque fue el mundo el que terminó por transformar el arte nivelándolo como profesión. Y en este sentido, la autogestión sitúa el trabajo artístico como un trabajo más. Por lo tanto, el surgimiento y proliferación de espacios independientes tiene que entenderse en este contexto: la producción artística en el mundo del trabajo, en el mercado laboral. Algo valioso de los procesos de autogestión es que hacen evidenciar, para los propios artistas, las cadenas de producción del arte, y la toma de conciencia de que el trabajo artístico es uno de sus eslabones más débiles, y que como artistas no son ajenos a las formas de trabajo flexible. En este sentido, vale la pena considerar lo siguiente: la multiplicación de las competencias (artista-diseñador-gestor-funcionario-curador-crítico en una sola persona) hace que el ejercicio profesional se fragmente en tareas de corto alcance y la respuesta creativa se realice por urgencias o cumplimiento de contratos (el mundo *freelance*).

Estas nuevas adecuaciones al arte contemporáneo y al perfil del artista son los cambios más relevantes del siglo XX. Las nuevas condiciones implican una estrecha vinculación con el diseño, la arquitectura y la moda, lo cual surge de una emergencia por ampliar el campo de acción laboral y de proyección profesional hacia el camino de la creatividad y su ejecución en distintas actividades económicas. Por lo tanto, la innovación, originalidad y la poca restricción en cuanto a materiales y soportes ha logrado ampliar los horizontes de la institución del arte. Así que una cultura apiñada en torno del diletantismo y la libertad estética no fue solamente sometida

da a una fuerte intervención exterior de parte de actores económicos o institucionales; el mismo proceso fue abordado desde adentro, con enorme éxito. En Latinoamérica, el discurso sobre arte contemporáneo tomó la forma de una *levée en masse* de actores y participantes de muchas características: para ser posible, la industria del arte reclutó inversiones financieras, espacios inmobiliarios y barrios enteros cuya morfología estaba cambiando, conceptos teóricos como el del pluralismo, géneros como la instalación de gran escala, discursos circundantes como el de la nueva economía y los elementos formativos del ethos *freelance* (Iglesias, 2014 p. 185).

Los conceptos de obra, público, artista y mundo del arte se apoyan y dan luz a la teoría institucional del arte, la cual debido a estas relaciones poseen un entramado circular. Ninguno se entiende sin los otros, todos los elementos del mundo del arte están interrelacionados y se definen en función del resto. Para George Dickie estos puntos no pueden ser entendidos de forma aislada, sino que la unión conjunta otorga una comprensión mutua, lo cual revela lo que él llama la naturaleza flexional del arte.

Por «naturaleza flexional» quiero decir una naturaleza cuyos elementos se curvan sobre los otros, se presuponen y se apoyan mutuamente. Hacer arte implica una estructura intrincada y correlativa que no puede describirse del modo claro y lineal en que presumiblemente pueden describirse actividades tales como hacer sillas de montar. En suma, lo que revelan las definiciones y, por ello, de lo que nos informan, es la naturaleza flexional del arte. [...] Aprendemos que en la empresa artística está implicado un complejo de cosas interrelacionadas: artistas (uno mismo, otros niños, hombres que vivieron hace mucho tiempo), obras (el cuadro bonito, los cuadros de figuras religiosas), un público del mundo del arte (la madre, los otros niños, el profesor, la gente que va a las iglesias). También aprendemos que pueden reservarse lugares especiales para la exhibición de las obras (la puerta de la nevera de casa, el tablón de la escuela, las paredes de una iglesia) (Dickie, 1997, p. 118, 119).

Considerar a FAV y a los artistas visuales egresados como un elemento aislado que dictamine sus propias posibilidades artísticas empobrecería la comprensión del fenómeno artístico. Pero si se observa en el sentido de una práctica cultural enlazada a una tradición histórica y a un marco concreto de tiempo y espacio, el significado es otro, porque no puede haber arte fuera de las posibilidades que determina esa práctica o, como se establecía previamente, no puede existir arte fuera de la historia del arte. Se puede pensar que el mundo del arte, tal como lo entiende Dickie, está formado por diversas instancias que se controlan entre sí, al modo como sucede con los poderes que constituyen el sistema liberal de gobierno: legislativo, ejecutivo y judicial. En el mundo del arte, unas instancias controlan a otras, de modo que no son sólo los críticos, no sólo los artistas, ni sólo los marchantes de arte son quienes dotan a una obra del estatuto de arte, sino que hay una especie de control tácito y recíproco, más bien que una autoridad individual capacitada para instituir obras de arte (Castro, 2013, p.11).

Dentro de este panorama, FAV ejemplifica un sistema del arte el cual no es una autoridad única ni absoluta en este rubro, existen una serie de sistemas del arte con los que convive y que son cruciales en la definición de la práctica artística en la ciudad.

Sixto J. Castro (2013) en su artículo *George Dickie, la teoría institucional y las instituciones artísticas* concluye “del hecho de que el mundo del arte esté “equivocado” se siguen consecuencias distintas que del hecho de que lo esté el mundo legal, lo que revela una diferencia crucial entre ambas instituciones” (p. 11). Dentro del mundo del arte no se podrían homologar sus instituciones, ya que todas responden a esquemas particulares. Esta convivencia de los sistemas del arte desemboca en una pluralidad cultural, que ofrece la posibilidad de interpretar distintas producciones artísticas.

En *Market Matters. The dynamics of contemporary art market* de Louisa Buck (2004) se expone que la calidad de las obras para acceder al mercado del arte deben alcanzar la “calidad

de museo” y esta se logra conociendo y cumpliendo un conjunto de hitos que debe seguir la carrera del artista. Para alcanzar la ‘calidad de museo’ la obra artística debe ser considerada, debatida y respaldada por una red de expertos del sector público y privado. Ella integra a artistas, curadores, académicos, profesores de arte, críticos, coleccionistas y agentes comerciales. El consenso entre todos ellos aumenta el respaldo a la obra o al artista. Este respaldo es el que le permite al artista acceder al ciclo que conecta los aspectos cualitativos y económicos involucrados con el aumento de valoración por su obra, y que la hace llegar a las más importantes colecciones, museos y mercados. Los hitos principales en este itinerario, son los siguientes:

1. Formación universitaria o técnica
2. Primer contacto de los artistas en formación con profesores y artistas de la escuela de arte.
3. Primeras exposiciones (colectivas) en pequeños espacios dirigidos por artistas.
4. Primeras exposiciones al finalizar la carrera.
5. Invitaciones a exhibir en pequeños espacios dependientes de financiamiento público.
6. Contacto con un *art dealer* que comienza a gestionar la carrera pública del artista: en ferias, ante compradores, coleccionistas e instituciones.
7. Invitación a exponer en una galería regional con curatoría independiente.
8. Entrada de la obra del artista en una colección pública de importancia.
9. Alcanzar la ‘calidad de Museo’.
10. A lo largo de este camino el trabajo artístico ha generado un sustancial marco de documentación en la forma de catálogos de exhibiciones, literatura promocional y educativa, y cobertura de la crítica.
11. El apoyo y conocimiento de críticos significa hoy en día un claro apoyo al desarrollo de la carrera de los artistas. Además el poder de la red verbal en el mundo social del arte es

importante, y los críticos forman parte de él.

12. La aparición de reseñas y perfiles en la prensa artística es también importante en el proceso de reconocimiento.

13. Catálogos bien diseñados y con ensayos eruditos de críticos respetados completan el marco adecuado para el reconocimiento del artista.

Esta tendencia implica que los distintos actores compartan espacios y recursos, que todos los elementos interactúen aportando sentido no sólo a su propio lugar en el mundo del arte, sino al de los demás. Consintiendo o diferenciando ideas, pero entendiendo al arte en términos de comunión, puntualmente de interacción dentro de un contexto específico.

Objetos de uso de toda clase se “declaran” obras de arte (Duchamp, Warhol), o a obras de arte que no son distinguibles sensorialmente de meras “cosas”, se les atribuyen naturalezas o significados artísticos (Danto). Es sólo cuestión de crédito que se supone avalado. Y el aval, en este caso, lo da, como bien señala Dickie, el mundo del arte, la institución artística que, como sostienen los analíticos historicistas, va preparando terrenos y abriendo posibilidades: Warhol no hubiera podido convertirse en artista en, digamos, 1900, puesto que el mundo del arte no había inaugurado ciertas posibilidades que sí estaban abiertas en 1960. Como afirma Danto, alguien que no estuviese familiarizado con la vanguardia en 1964 (es decir, que ignorase qué había venido sucediendo y conformando la historia del arte reciente) no hubiera podido ver las *Cajas* de Warhol como arte (Castro, 2013, p. 13).

El artista, la obra de arte, el mundo del arte y el sistema del mundo del arte son lo que llamaré «conceptos flexionales». Entiendo que la expresión «concepto flexional» designa un concepto que es miembro de un conjunto de conceptos que se pliegan sobre sí mismos, presuponiéndose y apoyándose mutuamente. Ningún miembro de tal conjunto puede entenderse separado de todos los otros conceptos del conjunto. En consecuencia, al llegar a entender un concepto

que es miembro de tal conjunto, se debe, hasta cierto punto, llegar a comprender también todos los demás conceptos miembros. Sospecho que hay otros conjuntos de conceptos flexionales (...) Quizá el dominio de «conceptos culturales» abunda en conjuntos flexionales. En cualquier caso, una explicación de la empresa artística exige el uso de un núcleo de elementos flexionales (Dickie, 1997, p.120).

La función de estos elementos es entretejer conexiones que estructuren el marco contextual del arte en el cual se implicará la obra y el artista. Esta teoría institucional del arte abarca ligas indisolubles entre los actores, los cuales ponen en circulación sus discursos, herramientas y espacios, generando constantes vínculos que sólo se entienden en la unidad de sus relaciones.

La institucionalización del arte y su exhibición en exposiciones, bienales, galerías etcétera, requieren que las obras de arte se acompañen de discursos (que copien, rechacen, renueven, ironicen sobre el arte) o, en todo caso, exigen la reproducción por parte de las obras de arte de un contexto de referencia que trascienda la obra particular: el mundo del arte, que constituye el marco y la memoria en la que se presenta y se recibe una obra como arte. Este contexto de remisiones es necesario precisamente para garantizar el reconocimiento del arte como arte. De nuevo, llegamos a la cuestión de que fuera de la historia del arte (o del mundo del arte) no hay arte, pues es el marco, el trasfondo que nos permite reconocer las representaciones, los estilos, periodos, etcétera (Castro, 2013, p.11).

3.2 La intervención del capital social en la institución del arte

En el mismo sentido de las relaciones entre los actores y las redes que configuran, se encuentra el concepto de capital social de Pierre Bourdieu (1980) descrito en *El capital social. Notas provisionales*. Este planteamiento dictamina que las conexiones dentro de un grupo responden a la necesidad de intercambio material y simbólico para extender el volumen de recursos

aprovechables.

Bourdieu asume el capital social como una herramienta para analizar el proceso bajo el cual este tipo de capital se genera, se comparte o se reproduce, lo cual está ligado, según su perspectiva, a la estratificación social.

Pierre-Félix Bourdieu fue un intelectual francés con una producción muy amplia de textos que oscilan entre la sociología y la antropología social. Su aportación ha influenciado principalmente a la cultura. Bourdieu trató de forjar la teoría del capital social como una base clave para comprender la naturaleza de la estructura social, en cuanto a su lógica de reproducción de clases sociales y configuración de poder político. No obstante, otros de sus aparatos teóricos fueron los que iluminaron estos fenómenos con mayor claridad.

El capital social se ha configurado como un instrumento teórico y analítico, a través del cual se explican procesos dinámicos que generan grupos diferenciados. Es decir, aunque en este proyecto de investigación la estratificación social de la comunidad artística no es el eje central, sí los distintos espacios que ocupan los artistas visuales, donde partiendo de la misma plataforma (FAV), se ostentan distintos lugares de influencia y proyección. Desde este enunciado se encuentra circunscrito el proyecto a la línea de Pierre Bourdieu.

En este contexto, es preciso abordar las pugnas y reflexiones que dicho concepto ha generado desde otras perspectivas. Entre ellas las aportaciones que hicieron James S. Coleman y Robert D. Putnam derivadas de los debates con la visión que estructuró el sociólogo francés. Cabe señalar que estos tres intelectuales fueron los que realizaron los primeros y más significativos esfuerzos por conceptualizar el capital social.

Coleman fue de los pioneros en trabajar con teorías de intercambio social. De esta dedicación probablemente heredó su preocupación central por encontrar soluciones teóricas al problema micro-macro dentro de la sociología. En un texto publicado en 1987 sobre este tema,

Coleman pretendió demostrar el fracaso de estas tentativas en la teoría sociológica y la necesidad de recurrir a modelos que permitieran realizar transiciones exitosas del nivel micro social al macro social. El concepto de capital social, que introdujo ese año, se adapta bien a esta tentativa teórica y constituye una respuesta a su búsqueda de esta clase de modelos. Debió de representar para él todo un hallazgo intelectual, pues le ofreció explicaciones “verticales” y “horizontales” de un amplio espectro —en principio, indefinido— de fenómenos sociales (Ramírez, 2005, p. 26).

James Coleman, sociólogo norteamericano, define el capital social en términos funcionales, es decir, como un instrumento que permite relaciones entre el actor y la estructura social prácticamente a cualquier nivel, mientras esto permita el desarrollo de la vida social que el actor determine. La función definida por el concepto de capital social es el valor que tienen para los actores aquellos aspectos de la estructura social, como los recursos que pueden utilizar para perseguir sus intereses. Eso implica que el capital social no es una entidad aislada sino una variedad de entidades que tienen dos características en común: consisten en algún aspecto de la estructura social, y facilitan a los individuos que están dentro de la estructura realizar ciertas acciones (1990, p. 302, 305).

Coleman coincide con Bourdieu en la génesis del capital social, el individuo, sin embargo Coleman propone que éste puede gozar de los beneficios de pertenecer a un grupo aún sin involucrarse en su totalidad. Mientras que Bourdieu destaca la movilización intencional de los recursos reales y potenciales que conlleva pertenecer a un grupo, en este caso ser egresado de FAV. Coleman distingue, en su propuesta de 1988, tres formas principales de capital social, mismas que serán retomadas con algunas ligeras precisiones en su trabajo de 1990 y a las que agregará tres más. Estas formas son: a) las obligaciones y las expectativas; b) el potencial de información; c) las normas y sanciones efectivas; d) las relaciones de autoridad; e) las organiza-

ciones sociales apropiables para otros fines y f) las organizaciones intencionales (Ramírez, 2005, p. 27).

Posteriormente Putnam introdujo este concepto al análisis de las instituciones gubernamentales en algunas regiones de Italia, su interés primordial era responder a las preguntas “cuáles son las condiciones que permiten crear instituciones representativas, fuertes, responsables y efectivas, y por qué algunos gobiernos democráticos tienen éxito y otros fracasan” (Putnam, 1993, p. 6).

Para Putnam las relaciones generadas de forma vertical entre el actor y la estructura social fracasan ante aquellas logradas de forma horizontal como ejemplos de formación de capital social. Putnam recurre a Coleman para introducir el concepto de capital social, pero la apropiación que hace de él es selectiva y le añade elementos nuevos. Afirma que el capital social se compone esencialmente de confianza, normas de reciprocidad y redes de compromiso cívico (Ramírez, 2005, p. 30).

Richard Putnam, politólogo norteamericano, propone evaluar las relaciones sociales en la economía y política. Su enfoque son los aspectos de organización social que proveen beneficios mutuos a los ciudadanos. Puntualmente su definición está centrada en el compromiso cívico, es decir asociaciones a nivel micro social, como son clubes religiosos, grupos de vecinos, equipos de fútbol, círculos de voluntarios, entre otros, los cuales favorecen a la economía y al gobierno a través de la comunicación, intercambio de información, apoyo social, creación de normas, participación cooperativa y reciprocidad entre estos grupos.

Por su parte, Bourdieu enfatiza la necesidad de comprender la dinámica del capital social, donde el sujeto es el eje medular que puede instaurar, conservar o destruir este tipo de capital. El actor del grupo social utiliza las conexiones de acuerdo a sus intereses, trasladando estos recursos e intercambios en función de una perspectiva propia. Como resultado se generan

vínculos que se extraen del grupo en el que se está inserto, y los moviliza en base a los alcances de las relaciones implicadas en esa red. Esta lógica social, de acuerdo a Bourdieu se reproducen las asimetrías sociales existentes en un grupo.

Desde estas aproximaciones se ha estudiado y desarrollado el concepto de capital social, aunque se pueden encontrar similitudes principalmente entre Coleman y Bourdieu, probablemente por su enfoque sociológico, la propuesta que presenta una estructura de acuerdo a los objetivos de este proyecto es la de Bourdieu. Aunque Coleman también considera al individuo como agente central, le otorga particular importancia a la funcionalidad de las relaciones en las cuales éste no se encuentra involucrado directamente, además abarca horizontes teóricos que incluyen conceptos como sanciones, expectativas o normas, los cuales dirigen el estudio del capital social hacia otro rumbo. Por su parte, Putnam subraya la índole organizacional de la sociedad, lo cual encamina hacia la creación de redes y normas que se vinculan al desarrollo social y la democracia, lo cual incide en el campo de la política. Por lo tanto, la perspectiva de recursos reales y potenciales que nace en la pertenencia a un grupo es la que ofrece un eje de trabajo más compatible con las necesidades de esta investigación.

Siguiendo esta pauta se puede señalar que en la medida que el capital social es un recurso desigualmente distribuido entre los diversos grupos o redes que conforman la comunidad de artistas visuales, se crean y refuerzan relaciones sociales asimétricas, donde existen figuras con mayor proyección que otros. Es decir, existen sujetos con una mejor posición en cuanto a sus redes de contacto.

En 1980 Pierre Bourdieu definió el capital social como el conjunto de los recursos reales o potenciales que se vinculan con la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de interconocimiento y de interreconocimiento; o, en otros términos, con la pertenencia a un grupo, como conjunto de agentes que no están solamente dotados de propieda-

des comunes (susceptibles de ser percibidas por el observador, por los otros o por ellos mismos), sino que están también unidos por lazos permanentes y útiles (p. 221).

Bourdieu afirma que el capital social es un conjunto de recursos que en el interior de un grupo puede distribuirse y movilizarse de manera desigual, con tendencias a concentrarse asimétricamente, lo cual se vincula con la posición que cada actor tenga en el grupo reforzando estas diferencias entre los agentes. Este esquema de relaciones nace y se sustenta en los intercambios recíprocos, materiales y simbólicos propuestos en dicho modelo teórico, lo cual provee recursos para lograr ciertos fines personales. El aprovechamiento de los beneficios que otorga la pertenencia a un grupo o la movilización de los recursos ofrecidos para concretar un interés particular tienen que ver con el criterio y la posición de cada actor.

De acuerdo a Bourdieu el capital social es un medio para designar el principio de efectos sociales que se podría entender en términos generales a un nivel superficial hablando de entes singulares, pero no se puede reducir al conjunto o a la suma de propiedades individuales poseídos por cierto agente. La sociología permite el uso de este concepto para poder entender la fuerza de las relaciones, su acción, su comportamiento. Especialmente cuando diferentes individuos obtienen un rendimiento muy desigual del capital, esto equivale a cuánto y cómo pueden mover el capital del grupo.

Para introducirse en esta perspectiva teórica, es importante abordar el concepto de *habitus*, campo y la aportación específica que se hace del capital. El núcleo de la teoría de Bourdieu reside en la relación dialéctica entre los conceptos de *habitus* y campo. De esta manera, el autor visualiza a la sociedad como un sistema relacional de diferencias en el que se dan una serie de campos con sus reglas de juego particulares. Es decir, la sociedad se constituye por medio de espacios de relaciones sociales estructuralmente diferenciados y relativamente autónomos, que son los campos en donde los actores sociales insertan sus historias o trayectorias sociales (Agu-

re, Pinto, 2006, p.76)

Se refiere al campo cuando explica los espacios donde se presentan las interacciones entre los sujetos, los cuales ocupan un lugar dentro del grupo social en función de su capital. Por lo tanto, no existe un poder que domine todo el espacio social. Son una serie de luchas en los distintos campos en los que se moviliza todo tipo de capital, lo cual produce la estratificación social.

De acuerdo a Bourdieu (1992) el campo son estructuras de diferencias que sólo cabe comprender verdaderamente si se elabora el principio generador que fundamenta estas diferencias en la objetividad. Principio que no es más que la estructura de la distribución de las formas de poder o de las especies de capital eficiente en el universo social considerado, y que por lo tanto varían según los lugares y los momentos (p.34).

Bourdieu sostiene que esta estructura no es inmutable y en este contexto se refiere a los campos como universos sociales relativamente autónomos. En este sentido, es en esos campos de fuerzas en donde se objetivan las luchas y/o conflictos específicos entre los actores sociales involucrados. En cada uno de estos campos -visualizados como espacios de lucha- los grupos intentan apropiarse de las posiciones dominantes, debido a que en tales posiciones de privilegio se pueden obtener los beneficios inmediatos que trae aparejado el campo, para lo cual se invierten recursos y crean estrategias que son los capitales. El campo es un tipo de mercado competitivo en el que se emplean y despliegan varios tipos de capital (económico, cultural, social, simbólico). Las posiciones de los diversos agentes dentro del campo dependen de la cantidad y peso relativo del capital que poseen (Aguirre, Pinto, 2006, p.76).

Bourdieu observa a la sociedad como un sistema constituido por espacios de relaciones sociales diferenciados, a los cuales denomina campos. La noción de campo no contiene más que una recomendación formal de tratar relacionamente a los individuos considerados, a saber,

como posiciones reductibles a sus rasgos distintivos. El campo no es una coexistencia de individuos o de posiciones; es un lugar de fuerzas y un lugar de conflicto (Pinto, 2002, p. 97-98).

Uno de estos es el campo del arte, el cual implica pugnas constantes que modifican la estructura del mismo. Para este autor los conflictos dentro del campo son lo que producen enfrentamientos de las distintas posturas, las cuales luchan por el dominio del mismo. Estas luchas determinan los recursos y el capital que se invertirá para buscar cierta posición dentro del campo.

El *habitus* es una condición de pertenencia al campo. Éste es un aspecto coyuntural de la teoría de Bourdieu porque permite articular la visión subjetiva del mundo y las estructuras sociales externas. El *habitus* es un sistema de disposiciones que dirigen la forma de actuar, percibir, pensar y sentir de los individuos a lo largo de la historia, se manifiesta fundamentalmente por el sentido práctico.

Dentro de estos campos existen prácticas cotidianas que reproducen las usuales disposiciones del grupo, las cuales dirigen las acciones y el rumbo de los sujetos. A esto se refiere el *habitus*. Bourdieu (1972) lo define como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento (p. 178).

El *habitus* es un conjunto de disposiciones durables que permiten al individuo interpretar al mundo a partir de sus propias experiencias. En efecto, las condiciones sociales de existencia son interiorizadas por los individuos en el *habitus*, lo cual es un esquema mental que guía las decisiones y los comportamientos. Estas opiniones y creencias conducen la producción y reproducción de las estructuras sociales y de las instituciones que se imponen a los individuos como

las condiciones de existencia objetivas a las generaciones futuras. El análisis estructural de Bourdieu le permite al individuo comprender la naturaleza y los mecanismos de las instituciones que lo enmarcan, evitando señalar solamente a los factores externos como medio de comprensión, ya que el campo se define relacionamente.

Dentro de la sociedad no existe un suceso independiente de la sociedad misma y sus reglas; las experiencias están mediadas por las configuraciones de los diferentes campos: si el campo es el marco, el *habitus* es su interiorización. De esta forma, el *habitus* corresponde al conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los actores sociales perciben el mundo y actúan en él. Estos esquemas generativos están socialmente estructurados, pero al mismo tiempo son estructurantes. Es decir, han sido conformados a lo largo de las trayectorias sociales de cada sujeto y suponen la interiorización de la estructura social del campo concreto de relaciones sociales en el que el sujeto se ha conformado como tal, pero al mismo tiempo corresponden a las estructuras a partir de las cuales se producen los pensamientos, percepciones y acciones del actor social. El *habitus* corresponde a la forma cómo las estructuras sociales se internalizan en nuestra cabeza y en nuestro cuerpo para interiorizar lo exterior. Por tanto, será a partir del *habitus* que los agentes sociales formarán un conjunto de esquemas prácticos de percepción (división del mundo en categorías-distinción entre lo adecuado e inadecuado, entre lo bello y lo feo, entre lo apropiado y lo inapropiado), a partir de los cuales se generarán las prácticas y las elecciones de los agentes (Aguirre, Pinto, 2006, p.77).

Dentro de esta línea teórica, el concepto de *habitus* toma importancia al ser relevante en la configuración de un campo social, éste es el principio generador de las prácticas, el cual nace mediante la familiarización de esquemas generados en el mundo social. Esta socialización primaria implicada en el *habitus* reintroduce la dimensión histórica en el análisis de la acción de los agentes.

Bajo este contexto, se define el campo del arte como un campo social estructurado en un sistema diferenciado de relaciones, con una serie de reglas formales e informales y poseedor de una dimensión histórica. Dentro de este campo, los agentes se encuentran determinados por el *habitus*. Estas reglas que conforman el campo del arte están sujetas a una forma de participación múltiple de los artistas. Es decir, su capacidad de asociación se presenta a través de diversas instituciones, como la escuela, museos o galerías. Dicho proceso es diferente en cada artista, sirviendo como mediador en algunas ocasiones sus producciones o piezas de arte. Además de los discursos, técnicas, contexto local o espacios compartidos que son transferidos de generación en generación, en este caso, por los egresados de FAV. Por ejemplo, la herencia del coleccionismo en Monterrey ofrece a los artistas visuales la oportunidad de perpetuar la práctica de la pintura como un proyecto económicamente rentable. Éste es el *habitus*, esas prácticas recurrentes que permiten que los patrones se repitan, lo cual explica la vida de las estructuras sociales, en este caso la tradición de ciertos circuitos del arte en la ciudad.

Elkin Rubiano (2013) propone otro ejemplo, aunque los institutos de formación artística no lo reconozcan, los artistas de última generación nacieron y se han formado con el modelo: “gestiona o morirás”. Para gestionar la creación artística, más que para jugar dentro del campo (es decir, por medio de estrategias, luchas, tomas de posición), es necesario entender el arte como contenido creativo, tal vez éste sea el verdadero *campo expandido del arte* hoy en día. En este contexto la autonomía ha sido desplazada por la autogestión. Y la autogestión sitúa el trabajo artístico como un trabajo más. Hay que trabajar, pero la gestión del arte no supone un trabajo libre, sino más bien *free lance*, la versión *cool* del frío pago al destajo que convierte al artista en un asalariado flexible, en un proveedor de contenido creativo.

El *habitus* es un soporte material de la memoria colectiva, es el instrumento de un grupo que tiende a reproducir en los sucesores lo adquirido por los predecesores. Este modelo teórico

permite comprender que las prácticas sociales se explican en un sistema de relaciones, que tiene que ver con una interiorización de esquemas sociales, los cuales tienden a reproducirse a lo largo del tiempo. De tal forma, ocurre el proceso de reproducción de cultura en los campos.

En síntesis, el espacio social es un *espacio pluridimensional*, donde toda posición puede definirse en función de un sistema de coordenadas, cada una de ellas ligada a la distribución de un tipo de capital diferente. El espacio social es una construcción que, evidentemente, no es igual al espacio geográfico: define acercamientos y distancias sociales. Ello quiere decir que no se puede “juntar a cualquiera con cualquiera”, que no pueden ignorarse diferencias objetivas fundamentales; pero no implica excluir la posibilidad de organizar a los agentes, en ciertas condiciones, momentos y lugares, según otros principios de división: por ejemplo, étnicos o nacionales. En ese espacio, los agentes y grupos de agentes se definen por sus posiciones relativas, según el volumen y la estructura del capital que poseen. Más concretamente, la posición de un agente es el correlato del lugar que ocupa en los diferentes campos, es decir, dentro de la distribución de los poderes que actúan en cada uno de ellos (capital económico, cultural, social, simbólico, en sus distintas especies y subespecies) (Bourdieu, 2011, p.20).

El concepto de capital para Bourdieu tiene que ver con una serie de recursos que se ponen en circulación como parte de la lucha por el poder en el campo. Es decir, la acumulación de éste permite una mejor posición en el espacio social. Los tipos de capital a los que Bourdieu se refiere, en última instancia, son objetos y dinero, es decir, capital económico. La riqueza, base última del poder, no puede ejercer un poder, y un poder durable si no es bajo las especies del capital simbólico; dicho de otro modo, puede acumularse capital económico sólo bajo las especies del capital simbólico, forma transformada de los demás tipos de capital (Bourdieu, 2011, p.70).

Por su parte, el capital simbólico es toda diferencia reconocida, aceptada como legítima

y que procura un signo de distinción manifiesto especialmente en los estilos de vida. Otro poder social es el capital cultural, el cual existe bajo tres estados —objetivado, incorporado e institucionalizado—, y se presenta como una herramienta de análisis social (Bourdieu, 2011, p.26). La suma de estos capitales, pero sobre todo el tipo y la cantidad poseído es lo que determina la posición de cada individuo. Además, estas cuatro formas de capital representan los principios de construcción del espacio social, así como un factor clave en las estrategias de reproducción de la vida social.

Para Bourdieu el capital tiene distintas formas, económico, social, cultural y simbólico, los cuales se componen de distintos elementos. En este caso el capital social es el de mayor interés, aunque no se puede desarraigar de su relación con las otras formas de capital. Éste fue introducido por Pierre Bourdieu a principio de los años ochenta. Sin embargo, a mediados de los noventa el concepto de capital social fue centro de un interés considerable dentro de las discusiones de las ciencias sociales. Éste considera que los recursos sociales tienen un valor que explica el desarrollo de las estructuras sociales posibilitando mejorar la trayectoria social individual y con ellos las acciones colectivas. Se utiliza para explicar la influencia que juegan las relaciones dentro del proceso de socialización del individuo. Éste nace directamente en las relaciones que tienen los agentes y en los recursos que ellos poseen. Además, se considera como un recurso asimétricamente distribuido entre los actores, lo cual también permite a cada uno mejorar su posición social dentro del campo en el que se desenvuelve, debido a las redes sociales implicadas. El capital social es un instrumento de poder y dominación centrado en la acumulación y movilización individual.

Bourdieu se refiere al capital social como la capacidad del individuo para movilizar sus relaciones con la finalidad de lograr sus objetivos. Explica cómo el capital social es acumulado y mantenido para producir ciertos efectos. Es la concepción de un recurso relacional como el

producto de una inversión individual que procura beneficios materiales y simbólicos a los individuos. Bourdieu se diferencia de otros teóricos del capital social, ya que él lo define como un conjunto de relaciones, y no como una cualidad común a un grupo. Él divide el capital social en dos elementos, por un lado las relaciones sociales poseídas por cada individuo, lo cual posibilita el acceso a un cierto número de recursos, y por otro lado, el volumen y la calidad de esos recursos. Es una acumulación individual que mantiene para producir efectos a mediano y largo plazo, lo cual le permite comenzar o reproducir sus relaciones dentro del campo.

Jorge Ramírez Plascencia en el texto *Tres visiones sobre capital social: Bourdieu, Coleman y Putnam* (2005) subraya cuatro elementos clave que permiten la comprensión del capital social en Pierre Bourdieu, la pertenencia a un grupo, la existencia de relaciones de intercambio material y simbólico, su grado de institucionalización y los recursos que posee dicho grupo. En este sentido para poder entender el capital social de los artistas visuales de Monterrey egresados de FAV, correspondería el siguiente ejemplo. Los artistas visuales se articulan como parte de un grupo al estar incluidos en la comunidad de egresados de la licenciatura en artes visuales por la Facultad de Artes Visuales de la UANL. En este escenario existen intercambios a partir de las relaciones entre docentes, estudiantes y cuerpo administrativo, mediante exposiciones de obra, tareas, proyectos grupales, colectivos de colaboración, entre otros, así como los vínculos sostenidos con galerías de arte, museos, investigadores de arte, curadores, instituciones culturales, etcétera. Por su parte, el grado de institucionalización tiene que ver con la condición de la FAV al ser reconocida como una dependencia oficial de la UANL, en este caso una institución artística, lo cual en términos de Dickie sería un sistema del arte que convive con otros dentro de un mundo del arte. Finalmente, los recursos poseídos por este grupo van desde los físicos, como espacios de la misma facultad, los materiales de trabajo, Internet, biblioteca, el personal capacitado dentro de talleres, hasta los sociales, como los agentes externos que propicien un contacto

con la actividad profesional de los involucrados en FAV, la presentación en festivales de arte, acceso a convocatorias, posibilidad de realizar el servicio social con especialistas de arte o en museos, entre otros.

Las relaciones que los artistas van formando durante su recorrido académico, con el objetivo de proyectar su carrera a un nivel profesional, pasan por el filtro de los intercambios materiales y simbólicos que Bourdieu plantea, los cuales reúnen intereses no solo entre personas, sino entre instituciones. Es decir, el hecho que un artista se conecte con un galerista, un curador o un colectivo de arte, por tan sólo citar unos ejemplos, lo hace compartir una serie de valores o recursos particulares con esa estructura del arte a la que pretende ligarse.

La existencia de una red de vínculos no se da ni naturalmente, ni como un dato social, no es de una vez y para siempre por un acto social de institución, sino como producto del trabajo de creación y de mantenimiento necesario para producir y reproducir vínculos durables y útiles, adecuados para procurar beneficios materiales o simbólicos, los cuales son la base de que existan los grupos (Bourdieu, 1986, p. 222). Como estas redes no se pueden reducir (al capital económico o cultural poseído por un agente o por el conjunto de los agentes con que se está vinculado), el capital social depende de los intercambios que implican el reconocerse unos a otros (interreconocimiento), suponiendo un mínimo de homogeneidad objetiva, lo cual ejerce un efecto multiplicador sobre el capital poseído.

Bourdieu precisa que la importancia de la red del individuo no es determinado por su capital social, sino que debe ser objeto de una acumulación y que puede ser movilizado para generar beneficios. Considerar los recursos que controlan los miembros de una red como capital social, implicaría dejar fuera la riqueza de los procesos dinámicos que estos recursos conllevan.

El proceso de acumulación, mantenimiento y de producción de capital es para Bourdieu dependiente del cuadro institucional y del contexto dentro del cual se encuentra. El capital social

necesita desarrollarse en un ambiente que facilite el reconocimiento mutuo entre los agentes y la pertenencia a un mismo grupo. De esta forma, Bourdieu explica las prácticas que tienden a la reproducción social y con ello mantener el orden social. En este caso, sería la diferente proyección profesional que tienen los artistas visuales, ya que Bourdieu asumiría que todos los egresados de esta facultad no pueden disponer de forma equivalente del capital social con el que cuenta su grupo, ya que él considera a la activación y mantenimiento del capital social como una inversión de tiempo y esfuerzo, costos que cada artista abonaría de forma distinta.

Habría que suponer entonces que existen grupos cuya posesión de capital social es mayor al de otros. Esto es así porque, como el propio Bourdieu establece, el volumen de capital social al alcance de un individuo depende no sólo de la red de conexiones que posea, sino “del volumen de capital (económico, cultural o simbólico) poseído por aquellos con quienes está relacionado”. Esto ocasionaría lógicamente una distribución desigual del capital social entre los grupos o redes que conforman la sociedad (Ramírez, 2005, p.25).

Bourdieu sugiere una relación duradera de conexiones sociales, o lo que él denomina redes, donde su relativa estabilidad es una característica central. Al incluir el concepto de capital, se alude a un elemento de poder, el cual toma lugar en la configuración de los grupos sociales. En el caso de los artistas visuales se refiere al valor adjunto que los hace transitar en esta red y que los organiza en función de los recursos acumulados y los potenciales.

Los vínculos de los que habla esta definición no se pueden reducir a las relaciones de cercanía en el espacio físico, económico o social porque están fundamentadas en intercambios materiales y simbólicos que no se pueden disolver, los cuales suponen el reconocimiento de esta cercanía, en su instauración y en el hecho que sean perpetuos. Formar parte de una institución de educación superior de arte no garantizaría, de acuerdo a Bourdieu, una conexión segura con los actores del mundo del arte, y en caso de darse no sería necesariamente para siempre, ya que

el capital social tiene que ver con el esfuerzo del artista por relacionarse a los espacios de su interés. El asunto que suponen las redes sociales cuando Bourdieu (1986) manifiesta el desarrollo teórico del capital social se presenta al declarar que “el volumen del capital social poseído por un agente depende del tamaño de la red de conexiones que puede movilizar eficazmente y del volumen del capital (económico, cultural o simbólico) que poseen aquellos a los que se está conectado” (p. 222).

El capital social es igualmente determinado por las características del individuo, que por los miembros de su red. No se convierte en capital hasta el momento en el que es activado para utilizarse como origen de otras relaciones o productos. No se puede nombrar capital social a los recursos que se tienen por un intermediario con el cual se tenga una relación, sino hasta que son movilizados.

El intercambio material y simbólico que presupone Bourdieu implica conocimiento y reconocimiento mutuo entre sus miembros. De aquí surge la necesidad de que los límites y pautas del grupo estén relativamente establecidas, en este caso, formar parte de los artistas visuales egresados de la Facultad de Artes Visuales.

Dicho intercambio asume la forma de un toma y daca en apariencia desinteresado, gratuito y voluntario, pero que genera en realidad un cúmulo de obligaciones duraderas que “se apoyan bien sobre sentimientos subjetivos (de reconocimiento, respeto, amistad, etc.), bien sobre garantías institucionales (derechos o pretensiones jurídicas)” y que, junto con el “conocerse y reconocerse” mutuo, sirve para fijar los límites del grupo (Ramírez, 2005, p.24).

Bourdieu plantea la red de vínculos como el resultado de estrategias de inversión social consciente o inconscientemente dirigidas hacia la conformación o reproducción de relaciones sociales de utilidad directa, a corto o largo plazo. Se encarga de modificar relaciones contingentes en relaciones necesarias y electivas que conllevan obligaciones durables subjetivamente

percibidas (sentimientos de gratitud, respeto, amistad, etc.) como comunicación que supone y produce el conocimiento y el reconocimiento mutuo. Durante este proceso se lleva a cabo el intercambio, mismo que convierte las cosas intercambiadas en signos de reconocimiento y de pertenencia al grupo.

Por lo tanto, cada miembro es un guardián de los límites del grupo, y dado que la definición de los criterios de ingreso están en juego en cada nuevo participante, (es decir, existe subjetividad) puede producir cambios en el grupo al modificar los límites del intercambio legítimo mediante cualquier forma de unión no conveniente. Esto motiva que la reproducción del capital social sea tributaria, lo cual se puede explicar mediante dos aspectos, por una parte todas las instituciones que apuntan a favorecer o desfavorecer intercambios legítimos o ilegítimos generando ocasiones, lugares o prácticas que reúnen “fortuitamente” a individuos tan homogéneos como sea posible en cuanto a todas las relaciones de la existencia y persistencia del grupo. Así como el trabajo de sociabilidad, como la serie continua de intercambios que afirma el reconocimiento y que supone una competencia y una disposición para alcanzar y mantener el capital.

El rendimiento de la acumulación y el mantenimiento del capital social es mayor cuando es más importante dicho capital. Considerando el ejemplo que proporciona Bourdieu (1980) el de un apellido ilustre, los cuales no están obligados a conocer a todos sus conocidos, y que son conocidos de una gente mayor de la que ellos conocen, los cuales son buscados por su capital social (p.223). Bajo estos términos Bourdieu explica las condiciones para transformar las relaciones circunstanciales en vínculos duraderos. Es decir, movilizar y conservar el capital social acumulado depende en gran manera de la importancia de dichos vínculos. De acuerdo a Bourdieu, si la figura con la que existe una conexión es determinante para algún campo de interés, se buscará ser consistente en esa relación para movilizarla a través de otros recursos acumulados en el capital social.

Disponer de una red relacional es una condición necesaria para el desarrollo de la carrera de un artista, pero dista de ser suficiente. El capital social no es un bazo determinista, también hay que saber enriquecerlo, movilizarlo. Si la capacidad del artista para atrapar, incluso provocar las oportunidades constituye uno de los aspectos cruciales de las trayectorias comprobadas, el papel jugado por la variable institucional aparece tanto como esencial (Moureau, Zenou, 2014, p.121, 122).

El capital social exige del artista visual estar en un grupo. Éste no puede ser analizado en el aislamiento de un solo actor, sino en la red de relaciones y en el aprovechamiento de los beneficios que esta red conlleva para cada sujeto. La presencia que tienen los artistas visuales al articular relaciones a partir de su recorrido académico, el establecimiento de su carrera en la plataforma profesional del arte, así como la conservación de su discurso y de sus círculos, son algunos de los elementos que permiten a los artistas visuales egresados de FAV vincularse con redes afines y fortalecer su capital social.

Cada agente participa en el capital colectivo, pero en proporción directa a su aporte, es decir, en la medida en que sus acciones, mantiene en alto el honor del grupo. Bourdieu hace alusión a esta situación para definir que no existen instituciones que permiten concentrar en manos de un solo agente la totalidad del capital social que funda la existencia del grupo, y así poder conferirle el mandato para ejercer (gracias a ese capital poseído en forma colectiva) un poder sin relación con su aporte personal. En otras palabras, una delegación definida de capital social tiende a limitar las consecuencias de las fallas individuales en el grupo, mientras que la delegación difusa, en cuanto a pertenecer, asegura a todos los miembros del grupo el cuidado del capital colectivamente poseído. Aunque afirma que la delegación del capital social es difusa, en muchos casos algunos obtienen un mayor volumen de capital, debido a esto señala la tensión existente al interior del grupo por la apropiación del capital social, lo cual mantiene vivo y diná-

mico al campo. Bajo esta perspectiva, se observa el capital social de los artistas visuales en Monterrey egresados de la Facultad de Artes Visuales de la UANL en el periodo 1985 – 2015, entendiendo este capital social como un conjunto de relaciones y recursos que no se encuentran fijos en la escuela, ni en los individuos, sino que cobra vida en las interacciones con otros actores de la escena artística.

Por lo tanto, a través de este proyecto de investigación, se concluye que la construcción del capital social se presenta por etapas, y en cada una de ellas la FAV se constituye como una plataforma sustancial, además juega un rol determinante en la conformación del *habitus* de los artistas visuales. En el caso local se pueden señalar algunas de estas disposiciones, los artistas visuales que se dedican a la pintura y escultura son los que obtienen mayor éxito comercial debido a los grandes capitales económicos en la localidad y al fenómeno del coleccionismo. También se puede señalar el perfil del artista, el cual asume la dificultad de su práctica en términos de una incertidumbre profesional como parte intrínseca a sus proyectos. Se han repetido estas tendencias a lo largo de las generaciones, logrando un capital social que muestra en sus etapas estas características.

Las etapas tienen que ver con la funcionalidad del capital social, su volumen y su peso, pero de forma general se basan en ayuda mutua, en un intercambio de favores que generan relaciones a mediano y largo plazo, las cuales necesitan ser fortalecidas con más intercambios y reciprocidad, es decir extender la red al repetir el proceso. En éste se busca satisfacer objetivos comunes, apertura y diálogo para trabajar en equipo, lo cual fortalece el compromiso. La interacción permite compartir pautas y valores de trabajo, propias del campo donde se desarrollan, estableciendo modalidades de intercambios y relaciones a largo plazo.

CONSTRUCCIÓN DE CAPITAL SOCIAL EN ARTISTAS VISUALES



PERTENENCIA AL GRUPO

- Ofrecer mayores oportunidades de conocer a otros actores en el circuito del arte y de exponer la obra propia.
- La Facultad de Artes Visuales (FAV) como referente local en la formación de artistas y diseñadores.
- Ampliación en la red de contactos a través de sus compañeros.
- Compartir los obstáculos en el contexto profesional.



PRIMER CONTACTO Y ACTIVACIÓN DE RELACIONES

- Reales
FAV (CPA, intercambio) CIESAS, BAM, Facultad de Música, Plaza Fátima, Museo MARCO, Museo Monterrey, CONARTE, NoAutomático, Centro de las Artes, la Escuela Adolfo Prieto y Facebook, Enrique Ruiz, Aristeo Jiménez, Benjamín Sierra, Gina Arizpe, Rocío Cárdenas.
- Potenciales
Museo de Culturas Populares, Casa de la Cultura, CONARTE, FEMSA, UDEM, CONARTE, Museo MARCO, Rocío Cárdenas, Sony Music, Tate Gallery, el Centro de readaptación social (Cereso), comunidad de artistas mediante trabajo interdisciplinar, fiestas después de las exposiciones, artistas de Ciudad de México.



FORTALECIMIENTO DE VÍNCULOS

- Las relaciones gestadas durante el estudio de la licenciatura
- Autogestión
- Competencia
- Internet
- Personaje clave
- Características o atributos que han forjado el grupo de artistas al cual pertenecen.
- Formas de trabajo de los artistas visuales



CONSOLIDACIÓN DE INTERCAMBIOS MATERIALES Y SIMBÓLICOS

- Materiales:
 - Intangibles
 - De red: por medio de la FAV y a través de eventos culturales, exposiciones o fiestas.
 - Oportunidades laborales: individual o colectivamente.
 - Institucionales: planeación y elaboración de una obra; exposición y difusión de la obra.
- Simbólicos:
 - Amor, amistad, empatía, generosidad, sueños compartidos, apoyo, comprensión.
 - Adaptación, afinidad, aval de una institución.
 - Objetivos en común, persistencia, servir como puente, generar comunidad, responsabilidad y consistencia.

Fuente: Elaboración propia

Diseño: Adriana Márquez

Las etapas que se distinguieron fueron: pertenencia a un grupo, primer contacto y activación de relaciones, fortalecimiento de vínculos, lo cual se presenta mediante la autogestión, los emprendimientos, la competencia, personajes clave en la escena del arte, Internet y las distintas

formas de trabajo de los artistas; posteriormente, la última etapa se refiere a la consolidación de intercambios materiales y simbólicos. El primero de ellos aparece en cuatro modalidades, intangibles; de red, los cuales pueden ser por medio de la FAV y del trabajo de los artistas visuales, así como por medio de eventos, exposiciones o fiestas; el tercer rubro son las oportunidades laborales, los cuales se presentan individual o colectivamente; y finalmente los institucionales, los cuales se presentaron de dos formas, a través de la planeación y elaboración de una obra, y la exposición y difusión de ésta.

De esta forma, los artistas señalan que la sociabilidad que mantienen en exposiciones o en eventos es lo que les permiten involucrarse en intercambios y relaciones con otras redes. Su posición dentro de la escena del arte lo define el control que tengan de estas etapas, lo cual los hace partícipes del amplio proceso de integración profesional.

Las etapas de construcción del capital social están sujetas a distintas condiciones epocales, ya que el caso de cada uno de los entrevistados es distinto. No obstante, estas generalidades ilustran cómo se ha desarrollado este proceso, los factores más relevantes y los retos implicados. Uno de los hallazgos más importantes fue descubrir el valor del trabajo en equipo, además, compartir objetivos en común a través de proyectos colectivos fue una de las herramientas con mayor mención durante el proceso de construcción del capital social. Los artistas visuales y los agentes del círculo del arte son los que se encargan de una auténtica creación continua de relaciones, por lo tanto, gozar de la confianza es un intercambio simbólico que define las relaciones que se pueden movilizar eficazmente. La acumulación de esta capital no posee una incorporación automática a la proyección profesional, es su movilización lo que lo logra. Por lo tanto, esta aportación al capital social puede ofrecer nuevas líneas de reflexión en problemas inherentes a las trayectorias profesionales de artistas.

CAPÍTULO 4. MÉTODO

4.1 Diseño del estudio

A la luz del problema a investigar en este proyecto de tesis y del objetivo central, se ha optado por la metodología cualitativa a través de un diseño de investigación fundamentado en la teoría, el cual trata de explicar mediante la metodología inductiva la interpretación de significados desde la realidad social de los individuos, con el propósito último de crear una teoría que explique el fenómeno del estudio (Vivar, Arantzamendi, López-Dicastillo, Gordo, 2010).

Por su parte, la metodología cualitativa se refiere al proceso inductivo y recurrente que permita un acercamiento descriptivo al objeto de estudio, posibilitando diseños de investigación flexibles y abiertos a la espontaneidad, al cambio y a las excepciones. A diferencia de la metodología cuantitativa, la cual recolecta datos para evaluar modelos o teorías (Taylor y Bogdan, 2000). Dentro de este esquema, las entrevistas semiestructuradas son el canal para acercarse a los artistas visuales, los actores sustantivos en este particular contexto, y así obtener la descripción de la construcción de su capital social. De esta forma, los conceptos registrados se podrán vincular al modelo teórico del capital social, por medio de la sistematización del tipo de recursos, los agentes, los intercambios materiales y simbólicos, y la clase de vínculos que han operado en la construcción del capital social en los artistas visuales de FAV.

La teoría de la institución del arte y el capital social son el soporte de trabajo que permite enfocar el análisis en la construcción del capital social de los artistas visuales graduados de la UANL. Este registro permitirá explorar el recorrido y las conexiones de los artistas con agentes dentro y fuera del circuito local. Así como la proyección conseguida a través de las redes de contacto formadas durante su paso por la FAV.

La construcción del guión de la entrevista (Anexo 1) semiestructurada busca abordar

este fenómeno a partir de las experiencias locales, teniendo como marco conceptual los aspectos que menciona George Dickie, el arte es institucional, cultural y circular, así como los aspectos enunciados en el capital social que propone Pierre Bourdieu, la pertenencia a un grupo, los recursos que posee dicho grupo, la existencia de relaciones de intercambio material y simbólico y los vínculos que movilizan esos intercambios.

Las entrevistas tienen un alcance individual y en conjunto, por un lado, facilitan la conexión entre la subjetividad de los artistas con su mirada crítica y evaluación de su historia en la FAV y trayectoria profesional, mientras que los hallazgos cualitativos que se obtengan del estudio completo permitirán alcanzar el objetivo principal de la tesis. Por esta razón, se elaboraron dos matrices de análisis para cada entrevista, la primera vinculada al capital social y la segunda a la institución del arte que ha representado FAV. El énfasis en la interpretación del circuito del arte local a partir de estos artistas visuales surge del planteamiento del diseño de investigación fundamentado en la teoría, el cual manifiesta que la comprensión de un fenómeno surge de los datos obtenidos en la investigación, es decir de los procedimientos, más que de los estudios previos (Hernández, 2010, p. 493).

4.2 Población y muestra

La selección de los entrevistados (Anexo 2) es por medio de la técnica bola de nieve. Debido a la confidencialidad de FAV acerca de los datos de sus exalumnos y egresados, no se puede acceder a los registros oficiales. De tal manera, se procederá a buscar los primeros contactos a través de la Subdirección de Posgrado de FAV, ya que realicé mis estudios de maestría en esta dependencia y algunos de mis maestros fueron egresados de la licenciatura que estoy rastreando. Ellos serán quienes me vinculen hacia otros sujetos relevantes para el tema de investigación.

Los artistas visuales contactados fueron un total de doce, de los cuales once se citaron personalmente, y el último fue a través de la aplicación de videollamada de Facebook, ya que se encuentra viviendo en Ciudad de México. Todos con distintas prácticas artísticas, edad, generación y proyectos profesionales. Se buscó intencionalmente este escenario para obtener perspectivas desde distintos ángulos, con la finalidad de explorar los diferentes caminos (si es que hubiera) en la construcción del capital social. A continuación se presenta una tabla con los datos principales de los entrevistados, así como una fotografía de registro. Es importante mencionar que durante las entrevistas, todos accedieron a la utilización pública de sus datos para los fines explícitos de esta tesis.

ARTISTAS ENTREVISTADOS



**ALFREDO ADÁN
SÁNCHEZ MARTÍNEZ**
27 AÑOS 2011 - 2015



**DANIEL
VÁZQUEZ AZAMAR**
39 AÑOS 1994 - 1998



**ELMA CAROLINA
RÍOS CANTÚ**
27 AÑOS 2007 - 2011



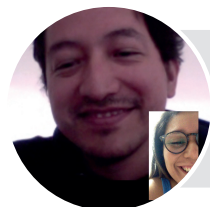
**ENRIQUE
RUIZ ACOSTA**
63 AÑOS
1 ERA GENERACIÓN
GRADUADA EN 1985



**FEDERICO AARÓN
DE LEÓN HERNÁNDEZ**
22 AÑOS 2012 - 2016



**JESÚS
LOZANO HIGA**
48 AÑOS 1990 - 1994



**JOSÉ ANTONIO
SOLÍS CABELLO**
37 AÑOS 1998 - 2004



**MANUEL EMILIO
AYALA SALAZAR**
23 AÑOS 2011 - 2015



MARCELA
QUIROGA GARZA
46 AÑOS 1991 - 1995



MELISSA DENISSE
GARCÍA AGUIRRE
29 AÑOS 2004 - 2008



PABLO NÚÑEZ
"ÁCARO"
26 AÑOS 2007 - 2012



RUTH ELIZABETH
RODRÍGUEZ
HERNÁNDEZ
37 AÑOS 1995 - 2000

Fuente: Elaboración propia
Diseño: Adriana Márquez

4.3 Técnicas e instrumentos

Junto a esta estrategia de muestreo se perfilan las entrevistas semiestructuradas, así como la observación simple para operar conforme a los objetivos planteados inicialmente.

La unidad de información son los egresados de la licenciatura en artes visuales de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León en el periodo 1985 – 2015, y como unidad de análisis se consideraron las opiniones y perspectivas de estos artistas visuales.

CAPÍTULO 5. ANÁLISIS DE DATOS

Las entrevistas fueron realizadas durante los años 2016 y 2017. La información obtenida fue registrada mediante una grabación, ya que esta herramienta facilita la transcripción posterior, a la cual todos los entrevistados otorgaron consentimiento. Asimismo, los comentarios y observaciones se adjuntaron por escrito en un cuaderno destinado a esta tarea. Este material se anexó junto a las transcripciones de las entrevistas y conversaciones informales previas o posteriores a éstas que fueron relevantes para la investigación. Después, se establecieron ejes de análisis de acuerdo al modelo teórico del capital social, los cuales se vinculan con una o varias preguntas del cuestionario utilizado en las entrevistas. En cuanto a este recurso, los cuestionamientos fueron una guía para mí, ya que cada diálogo tomó su propio rumbo, y en algunas ocasiones no era necesario abordar las temáticas a partir de una pregunta, debido a que el entrevistado sumaba ideas de mi interés en sus respuestas. En algunos otros casos, las respuestas eran concisas y fue necesario echar mano de todos los recursos previstos.

Con todos los artistas, sin excepción, la entrevista se convirtió en una conversación amena, donde la expectativa del tiempo se superó, y se alargaban las citas. No obstante, se cuidó mantener la dirección de las preguntas y el enfoque de la plática.

Este cuestionario fue la entrada para iniciar la conversación y poder indagar en las experiencias de los egresados. Un aspecto clave para la construcción del mismo fue la referencia que se buscó en tesis doctorales de temas afines al capital social, así como el estudio etnográfico que llevó a cabo Néstor García Canclini y Ernesto Piedras Feria (2013) titulado *Jóvenes creativos, estrategias y redes culturales*. Estos eslabones fueron centrales para el desarrollo del instrumento metodológico porque se considera que la madurez de la práctica científica social se ha mantenido en un entramado de estudios y posibilidades que se conectan y nutren sus espacios compar-

tidos, siendo éstos sus pilares filosóficos, teóricos y metodológicos. De tal manera, esta investigación no puede nacer en el aislamiento, sino en plena comunicación con sus antecedentes históricos, y sobre todo en constante atención a sus necesidades específicas.

Para dictaminar los ejes de análisis basados en el capital social de Pierre Bourdieu, se usó como guía la propuesta de estudio de este concepto que hizo Benoit Zenou (2009) en *Le Capital Social comme un Potentiel d'Interaction Coopérative: le cas des Relations Intergénérationnelles Familiales*. Su propuesta nace de comprender las motivaciones y los efectos del capital social para determinar sus componentes. Zenou parte de la comprensión de Bourdieu, donde retoma los principios marxistas y supone una estructura social entendida en los modos de producción y reproducción de capital. Por esta razón, el conjunto de relaciones que configuran la estructura social es perpetuado en una dinámica específica de un campo gracias al capital. Esta reproducción dentro del campo se debe al volumen y a la cantidad de capital que se posea.

La concepción de Bourdieu hacia el capital es un concepto construido, igualmente que el campo o el *habitus*. En este texto se dará especial atención al capital social. Éste es producto de los actos de construcción de los agentes, los cuales se identifican por una particular interacción. Aunque a lo largo del tiempo exista una tendencia específica, la consolidación del capital social se mantiene en constante creación a partir de los sujetos y su contexto. En este caso lo que otorga diferente proyección a los artistas visuales se define en el conjunto de recursos nacidos en la posesión de una red de relaciones, lo cual se vincula al *habitus* del campo y a sus propios mecanismos de reproducción.

Dentro del marco de esta perspectiva estructuralista, que integra el modo de pensamiento relacional con la incorporación de la dimensión histórica, el espacio social de Bourdieu se construye a partir de tres principios: volumen del capital, estructura del capital y evolución histórica (trayectoria) de ambas propiedades. En efecto, el volumen global del capital (o conjunto de

recursos y poderes efectivamente utilizables: capital económico, cultural, social, simbólico) determina las diferencias primarias, y con ellos las grandes clases de condiciones de existencia (Bourdieu, 2011, p.18).

En los anexos se adjuntan las matrices de análisis correspondientes a cada entrevistado. Las primeras dos columnas contienen los datos de identificación de cada artista. Posteriormente aparece la columna relacionada a la pertenencia a un grupo, debido a que el capital social está anclado a las relaciones que se obtienen a través de este atributo. Estos vínculos sociales se dan a manera de red, lo cual incide en la acumulación del capital social de forma desigual, ya que parte de forma colectiva, pero se moviliza individualmente.

En la cuarta columna se presenta el rubro de recursos, los cuales se dividen en reales y potenciales. Las respuestas fueron diversas debido a la práctica de cada artista, pero se agruparon para realizar el análisis de los resultados en la última parte del presente capítulo. Esta información se encuentra estrechamente ligada a las últimas dos columnas, las cuales señalan a los vínculos y los intercambios, mismos que se dividen en materiales y simbólicos.

Las estrategias para construir el capital social tienen como objetivo la perpetuación o el aumento de éste. El proceso de construcción del mencionado recurso desde la perspectiva de Zenou (2009) se puede describir de la siguiente manera, en primer lugar la instauración de relaciones sociales a partir de la pertenencia a un grupo y el sostenimiento de estas relaciones orientadas hacia su utilización a corto o largo plazo. Es decir, la transformación de estos recursos en inversión social, por ejemplo, a través de compromisos subjetivamente percibidos o institucionalmente garantizados, que se manifiestan en intercambios materiales o simbólicos. El sostenimiento de estas relaciones se dirigen a mantener y aumentar el reconocimiento social.

El capital social representa la capacidad poseída por ciertos individuos para movilizar sus relaciones. Por lo tanto, es inherente a éstas y no puede considerarse como una dotación indi-

vidual. Bourdieu lo presenta como un instrumento de poder que nace en lo colectivo, y permite a aquellos que lo tienen individualmente dominar a los demás que se encuentran en el espacio social.

Esta matriz de análisis propuesta pretende comprender las relaciones y los intercambios personales de los artistas visuales en sus proyectos de inserción al mundo del arte profesional. Es decir, las relaciones que se movilizan y los recursos que comparten.

Para Bourdieu el capital social son las relaciones movilizables por el agente y los recursos que él controla. Con este enfoque que Bourdieu argumenta y que Zenou aplica, el análisis se dirige hacia las características de los recursos y su estructura relacional. De tal forma, el capital social explica las relaciones sociales, y por lo tanto, el lugar que ocupan los agentes.

Zenou (2009) explica el concepto en función de los compromisos, deudas relacionales y las relaciones que los individuos acumulan. Por ejemplo, en la columna de intercambios se muestran las formas mediante las cuales se pudiera fortalecer una relación de capital social por un periodo prolongado, es decir obligaciones materiales o simbólicas que son mantenidas como compromisos de larga duración. En este rubro como hallazgo particular de la tesis, se hizo una sub-agrupación dentro de los intercambios materiales para facilitar el análisis.

Sumado a esto, se desarrolló otra tabla vinculada al entorno profesional de los artistas visuales y a su percepción de la FAV como plataforma de construcción del capital social. La articulación de estos datos es lo que se presentará en la siguiente parte del capítulo, es decir, los resultados generales y su correspondiente análisis.

5.1 Fase 1. Pertenencia al grupo

La primer etapa se refiere a la pertenencia que ellos consideran tener con el grupo de artistas visuales. En las entrevistas, la primer pregunta es la que se dirigía a este aspecto. Nueve

de los doce entrevistados concluyeron que estudiar en FAV sí favorece el sentido de pertenencia a la comunidad de artistas, además de ofrecer mayores oportunidades de conocer a otros actores en el circuito del arte y de exponer la obra propia. Adán Sánchez (comunicación personal, 22 de febrero de 2017) comenta “Si te da algo de pertenencia porque estás siempre relacionando con los de la universidad, con lo de FAV, logras hacer algunos amigos, contactos”.

Marcela Quiroga y Ruth Rodríguez coinciden en el peso que tiene la FAV como referente local en la formación de artistas y diseñadores, lo cual implica un atributo importante en los egresados de la primera escuela en instituir profesionalmente las artes visuales.

Taiyana Pimentel (curadora cubana, nacionalizada mexicana) en entrevista con Rocío Cárdenas (2005) para el artículo *Monterrey: Única ciudad nortea con infraestructura artística*, comenta “en conversaciones anteriores con artistas egresados de FAV como marcelaygina, Tercerunquinto, Enrique Ruiz destacan mucho el papel que ha jugado la Facultad en su formación como artistas y en la obra que ellos estaban realizando. Creo que sí hay una relación estrecha y continua entre los maestros y los alumnos, este grado de complicidad sin duda alguna es necesario para poder establecer lazos de comunicación generacional entre el pensamiento de los más jóvenes y el de sus maestros” (p.69).

Enrique Ruiz y Pablo Núñez comentan que ellos observan en este proceso de identificación con los demás artistas el acercamiento que la FAV ofrece de forma implícita al mundo del arte, como un aspecto clave del proceso. Sin embargo, una identificación consolidada tiene que ver más con cada uno de los individuos y cómo resuelven su trayectoria entre las complejas fuerzas del circuito, así como, la forma de conformar un discurso y práctica propia, y obtener lazos a mediano y largo plazo con una de las microcomunidades que existen dentro del mundo del arte local, tal como lo explica Melissa García (comunicación personal, 24 de febrero de 2017) “Creo que este sentido de identificación va más en términos de los aspectos que conforman a esa

comunidad artística, y que en Nuevo León podemos decir que hay una comunidad artística, que está compuesta por una serie de microcomunidades, en las que una puede identificarse incluso con varias de esas comunidades artísticas”.

Esta situación se relaciona al caso de Jesús Lozano, el cual se ha desarrollado en el arte, la publicidad, el diseño editorial e industrial, y la música. A este último rubro fue a lo que se dedicó en los años próximos a su egreso, ya que junto con otros compañeros de la FAV conformaron el grupo *Cabrero Vudú*, el cual se enlista dentro del movimiento conocido como “Avanzada Regia”. Ignacio Corona en *La Avanzada Regia: Monterrey’s alternative music scene and the aesthetics of transnationalism* (2011) la define como la corriente estética que se ubica entre la tradición y la modernidad, la cual muestra cómo la producción cultural puede cambiar la dicotomía existente entre el centro y la periferia que ha favorecido a la Ciudad de México en el imaginario nacional. A finales de los noventa surgió este movimiento musical, el cual involucró grupos como *Control Machete*, *Plastilina Mosh*, *Kinky*, *Cabrero Vudú*, *Jumbo*, *El Gran Silencio*, *Inspector*, entre otros, los cuales combinan complejos procesos de producción transnacional con un profundo sentido de identificación territorial, centrado en la noción cultural de ser regiomontano (gentilicio de Monterrey, México).

Otra de las ventajas del sentido de identificación, es mencionada por Daniel Vázquez Azamar. Él habla de una ampliación en la red de contactos a través de sus compañeros, no sólo de forma local sino regional y nacionalmente. Por lo tanto, ésta se legitima y se extiende a través de las distintas implicaciones sociales, geográficas y contextuales del mundo del arte. Vázquez (comunicación personal, 30 de septiembre de 2016) comenta “Sí, se genera una identificación cuando eres egresado de FAV, porque conoces gente que está inserta en el medio o que se está insertando, y los contactos se amplían cuando cada uno regresa a su ciudad, los que son foráneos o con los que son de aquí, pero se van a otras partes del país a trabajar”. Claudio Iglesias (2014)

en *Falsa Conciencia. Ensayos sobre la industria del arte* argumenta que la escuela de arte es participe no sólo de la reproducción del profesionalismo al interior del ambiente artístico, sino también de la buena acogida social de la que goza el arte en la actualidad, y es la institución específicamente responsable de las tendencias y el batifondo semántico de los artistas jóvenes (p.120).

Por su parte Aarón de León contrasta con las opiniones mencionadas. Él justifica la poca identificación con el grupo de artistas, debido al rompimiento de lazos institucionales de la FAV con algunos otros espacios que apoyaban a los estudiantes y egresados. En este mismo sentido, Elma Ríos aborda las debilidades de la facultad como un estímulo de esa pertenencia al grupo de artistas, es decir el compartir ciertos retos que impone la ciudad y el circuito del arte académico hace que se genere una identificación. “Sí un poco, pero no en una buena manera. Los de FAV son un clan, que se juntan para llorar las decadencias y deficiencias de la escuela. Aunque también comparten las escasas herramientas que te dan ahí. En el sentido que tienes que *picar piedra* para irte moviendo, ya que la sociedad regia es súper clasista, y hay que hacer inventos para hacer los proyectos” (E. Ríos, comunicación personal, 26 de septiembre de 2016).

Enrique Ruiz (2004) en el apartado “Una lectura del arte local: inevitable y correspondiente” del libro *Transferencias, convenciones y simulacros* coloca el termómetro en Monterrey al escribir, esta ciudad, desesperada, ansiosa, nerviosa, caótica, bulliciosa, con una pasión abierta por ser protagonista, por tener a todos los visitantes distinguidos, por aparecer en el escenario internacional es, sin embargo, incómoda, incierta, aún incompatible con el arte. Abre espacios importantes para que la ciudad se reconozca a sí misma, y sin embargo, los cierra eventualmente, y se apoya poco a las propuestas locales. La miserable ciudad ofrece de preferencia actividades de consumo y entretenimiento; la gente es asidua al cine, a las cantinas, al fútbol, al barrio antiguo o al *mall*, y en mucho menor escala, al evento cultural (p.61). Adrián Procel (artista

visual egresado de la FAV) en una conversación sostenida con Ruiz, expone “Siento que aquí está estancado. Aquí es muy individual la proyección. Uno mismo tiene que *rascárselas*, uno tiene que buscar las conexiones o las personas adecuadas para poder proyectarse; porque una galería no lo hace; venderá algo al mes, y te dará *una lanilla* para sobrevivir, pero no es la visión de uno” (p.61).

Finalmente, Tony Solís fue el único en ofrecer un rotundo *No* como respuesta al primer cuestionamiento de la entrevista sostenida para esta tesis. Argumenta las dificultades internas del circuito local como obstáculo para que el gremio se fortalezca incluyendo a nuevos artistas, proyectos diferentes o gente joven. “No, en lo absoluto, porque en FAV estando en Monterrey se maneja un circuito del arte muy cerrado. Tienes que buscar más espacios, y trabajar por tu parte. Cuando sales de Monterrey y ves desde afuera el circuito del arte de Monterrey, éste no importa en absoluto” (T. Solís, comunicación personal, 29 de septiembre de 2016).

Benjamín Sierra Villaruel (2004) en *Horizonte de sucesos* presenta una serie de conversaciones y reflexiones con varios egresados de FAV, entre ellos Pilar de la Fuente, la cual muestra puntos en común con los últimos entrevistados para esta tesis. Con el tiempo te empiezas a dar cuenta que todo el medio del arte es una red de compadrazgo y mercadeo, y siento que ni vale la pena discutir al respecto. Me gustaría que hubiera un clima más interesado en las ideas y menos en el favoritismo, esto se da porque es un grupo súper chiquito, al menos de 30 personas, eso es muy poco, todos nos conocemos, siento que es muy similar como las niñas que de chiquitas juegan a las comiditas, así mismo los artistas, jugamos al arte. Si deseas llegar más lejos definitivamente te tienes que ir de aquí, porque aquí estás jugando al arte. Esto puede ser favorable si tus objetivos son esos, jugar al arte, porque no te estresas. En los pantanos se dan las mejores flores, pero no sé si esta frase signifique que el contexto es tan espantoso que la única flor que

se da se considere la más hermosa (p.25-26). A pesar de la llamada profesionalización de las artes visuales y de los múltiples experimentos en la educación, el quehacer aún resulta difícil de asumir, concluye Enrique Ruiz (2004).

El capital social exige del artista visual estar en un grupo. Éste no puede ser analizado en el aislamiento de un sólo actor, sino en la red de relaciones y en el aprovechamiento de los beneficios que ésta pueda conllevar para cada sujeto. En estos ejemplos se ilustra una primera fase del capital social, la cual se refiere a la pertenencia de grupo y a la capacidad de reconocimiento con él, ya sea por atributos positivos o por compartir un contexto adverso, pero el común denominador de los entrevistados es enunciarse como agentes involucrados en la comunidad de artistas debido al acercamiento que tuvieron en FAV.

En *El capital social, el arte contemporáneo y las carreras* (2014), Nathalie Moureau y Benoit Zenou presentan un estudio de cómo el capital social interviene en las diferentes etapas de la carrera de artistas franceses, muestran una serie de conclusiones que para este proyecto pudieran iluminar el camino teórico y metodológico. Aunque existe una diferencia en los contextos culturales y en la muestra escogida para el análisis, los pilares teóricos de ambos textos se remiten a la línea de Pierre Bourdieu, lo cual ofrece una muestra de aplicación teórica en un caso similar al aquí expuesto. Moureau y Zenou (2014) afirman que “el papel de la escuela más allá de ofrecer el panorama de técnicas artísticas y discursos teóricos, se convierte en un eslabón para los artistas con una red de relaciones tejidas entre actores en el mundo del arte, de igual manera se forja el universo profesional de éstos dotándolos de códigos, normas y valores que son característicos de este arte 'institucional' y le permiten dirigirse más fácilmente a las personas que forman parte de eso” (p.117).

5.2 Fase 2. Primer contacto y activación de relaciones

El segundo rubro de la matriz de análisis es el que se refiere a los recursos, los cuales se dividen en reales y potenciales. Esta fase se abordó en las preguntas cinco, seis, ocho, doce y catorce. Todos los entrevistados enlistaron a la FAV, los maestros y sus compañeros en esta sección, primordialmente en los recursos reales. No obstante, el circuito del arte en el que cada uno se desarrolla incide en las diferencias existentes entre los recursos de los entrevistados.

Los recursos reales se refieren a las relaciones interpersonales; son los recursos que se desea transferir o los que pone al alcance de los demás. Entre los más comentados, se encuentran algunos espacios con los que la FAV ha tenido convenios o relaciones estrechas, con lo cual se busca ofrecer a sus alumnos un lugar para exponer sus trabajos. Entre ellos, CIESAS, BAM, Facultad de Música, Plaza Fátima, Museo Marco, Museo Monterrey, CONARTE, NoAutomático, Centro de las Artes y la Escuela Adolfo Prieto.

Alfredo Herrera Pescador (2004) en *La condición de la producción del arte contemporáneo en Monterrey* afirma, siendo una ciudad de naturaleza industrial, Monterrey se había tardado en figurar en el ambiente artístico nacional, preocupada por la economía y por los recursos, el aspecto artístico y cultural siempre se había mantenido en segundo plano. Indudablemente, el arte no puede surgir y permanecer por sí solo, siempre es necesario que existan los medios, las infraestructuras y las políticas culturales necesarias para que se asegure la continuidad de los proyectos y de los artistas. Tenemos una historia reciente, pero en los últimos años se han consolidado escuelas, museos, galerías y talleres que resguardan y difunden el patrimonio artístico de la ciudad. Es este contexto institucional el que permite, provoca, o en dado caso, limita el surgimiento de otros artistas con nuevos planteamientos acordes al perfil que les exige la ciudad. En primera instancia surge el artista a través del espacio que le permite la misma institución educativa, con proyectos escolares, proyectos de experimentación, proyectos que en su inicio tal vez

no se construyen de manera totalmente consciente, pero que permiten una exploración de los medios, de los discursos a través de la reflexión colectiva tan necesaria en el artista tanto en sus inicios como en todo su proceso (p.12).

Otro común denominador entre los entrevistados fue la importancia de *Facebook* y redes sociales personales como un recurso. Aunque cuidadoso en este señalamiento, Enrique Ruiz (comunicación personal, 28 de septiembre de 2016) comenta “Todos estos llamados por medios digitales terminan en saturación, en que todos pongan sus obras, y no tiene un efecto en la distribución o en la comprensión de la misma. Pero por otro lado, las redes sociales nos han abierto muchos panoramas y posibilidades”.

Ruth Rodríguez (comunicación personal, 14 de septiembre de 2016) menciona “Uso redes sociales como plataforma social, porque de otra manera no podría tener cinco mil o seis mil contactos, también está el correo electrónico, o las páginas *web*. Hoy en día si no es el noventa, es el ochenta y cinco por ciento de los contactos. Regularmente publico cierta obra personal, aunque prefiero dejar a la expectativa cuando voy a exponer. Publico para generar lazos y proyección, ya que como difusión es muy bueno. Tengo de contactos artistas de Alemania, Francia, Italia, y de ahí se hacen redes, un contacto te lleva otro. Yo no conozco otra red tan amplia, aunque debes saberla utilizar, tener estrategia a favor. *Facebook* es el monstruo de la comunicación, pero también puede ser una pérdida de tiempo”.

Aarón de León (comunicación personal, 30 de agosto de 2016) añade “Es un arma de doble filo, te pueden robar proyectos pero te ayuda a posicionarte porque es una plataforma para subir trabajos”.

Verónica Gerber Bicecci y Carla Pinochet Cobos (2013) en *Economías creativas y economías domésticas en el trabajo artístico joven* presentan un texto que compara los resultados cualitativos de su investigación de campo con artistas visuales de Ciudad de México, frente

al panorama cuantitativo presentado por Nomismae, S.C.³, (2012) en *Los jóvenes creadores financian, dirigen, administran, organizan y difunden su producción artística*. De este conjunto resulta una reflexión complementaria, que a partir de los contrapuntos y áreas en común se desarrolla una discusión que afina el lente con el que se percibe a los artistas visuales. Una de sus principales conclusiones fue acerca del generalizado uso de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) para la difusión del trabajo artístico. Un considerable porcentaje de artistas visuales (82%) se apoya en las TIC, ya que cuentan con un blog o una página *web* personal en la que pueden mostrar su trabajo. Es interesante contrastar este dato con la cantidad de artistas jóvenes que son representados por una galería, un dato casi inversamente proporcional: esto querría decir que las TIC se han convertido en la principal herramienta para la difusión de la obra de artistas jóvenes, reemplazando, en cierta medida, las vías tradicionales. Sin embargo, es importante señalar que las redes sociales – a diferencia de los blogs y página *web* – suelen ser utilizadas, simultáneamente, para fines diversos, de modo que se entremezclan las actividades laborales con el ocio, y las relaciones profesionales con las de carácter personal. Esto es respaldado por los datos cuantitativos, donde el 93% de los artistas visuales tienen una conexión propia a Internet, 85% de ellos posee una computadora portátil y 98% utiliza redes sociales, destacando entre ellas el uso de *Facebook* (p.146). Así se confirma el gran impacto que tiene el espacio digital como un recurso para generar redes de contacto.

Los distintos recursos representan otros sistemas del arte conviviendo con FAV dentro del mundo del arte local, las relaciones entre ellos como instituciones son mediadas por los alumnos, los maestros o los egresados. Sin embargo estas relaciones son particulares al énfasis de producción del artista. Por ejemplo, Tony Solís que se ha desarrollado principalmente en el

³ Nomismae Consulting es una firma de consultoría especializada en el análisis y medición de la contribución económica de las actividades basadas en la Creatividad y la Cultura, todo con un enfoque de desarrollo y sustentabilidad regional.

área de la moda en Ciudad de México y en el círculo editorial, ha tenido recursos marcadamente distintos.

“Círculo del arte y la moda en Ciudad de México, Internet, revistas *Vogue* y *Elle*, mundo editorial de fotografía y arte, compañeros de las revistas donde he publicado, así como el gallerista Enrique Guerrero” (Solís, 2016). Esta situación es compartida por Jesús Lozano, el cual enlista sus recursos reales de la siguiente forma “*Cabrero Vudú*, compañeros de FAV, *Espora Diseño*, grupos editoriales, redes sociales, compañeros de la *Avanzada Regia*” (Lozano, 2017).

Finalmente, Melissa García exponente del *performance* platica acerca de sus recursos reales, los cuales están vinculados a intereses y práctica personal. “Festival autogestionado en Brasil, *Bienal de Performance* de Venecia, CIESAS, CONARTE, Centro de las Artes, Escuela Adolfo Prieto, FAV, *Save the Children*, Hospital Universitario, *Safe Heaven*, Heartland, Marcela Quiroga, Enrique Ruiz, Georgina Arizpe, Benjamín Sierra, Javier Garza, Festival Horas Perdidas, Museo Ex Teresa, Internet” (García, 2017).

En otra de las conversaciones de Benjamín Sierra Villaruel (2004) con egresados de FAV para *Horizonte de sucesos* presenta al artista visual Daniel Lara, el cual confirma que la generación de estos recursos proviene de los distintos escenarios, posibilidades y planes que tiene un artista. “Yo creo que en Monterrey sí hay discursos, pero no hay algo que los defina a todos, cada quien, según en el contexto que crece y se desarrolla; y creo que venimos de diferentes contextos. En mi caso, no siento afinidad con lo que produce mi generación” (p.30). Sierra (2004) concluye, tal parece ser que los discursos artísticos se dan y desarrollan según los variables ecosistemas, (con o sin) intención o plan definido orquestado por un gran proyecto cultural unificador. En Monterrey, se da un arte desinteresado porque quizá no haya el peso de una larga tradición académica que en el D.F. pesa como lápida y que tal vez no se sabe si beneficia o maldice la región de las “plantas espinosas”. Utilizo la frase de la “región de plantas espinosas”

por el nombre con el cual también se le conocía a Aridoamérica y que Armando V. Flores utiliza en su libro *Calicanto* (2008). Las plantas espinosas no simbolizan lo picudo de los artistas, sino la bondad que el suelo provee para que se den por ahí, a pesar de las inclemencias y carencias del entorno, ellos desarrollan con espinoso talento la resistencia a la causa del arte (p.32).

En esta etapa de primer contacto y activación de relaciones, la relevancia de FAV también se muestra al encontrar una serie de nombres que varios de los entrevistados mencionaron como parte de sus recursos, algunos fueron sus maestros o compañeros, entre ellos, Enrique Ruiz, Aristeo Jiménez, Benjamín Sierra, Celeste Flores, Aarón de León, Martín Leal, Tony Solís, Manuel Emilio Salazar, Gina Arizpe, Ruth Rodríguez, Rocío Cárdenas. De igual forma, se enumeraron un grupo de colectivos con los que se han relacionado con regularidad, el colectivo *Caxa*, *Tercerunquinto*, *Inconsciente*, *marcelaygina*, *Espacio Común* y *Colectivo Salazar*.

En esta misma línea se encuentra el caso de algunos que han hecho contactos muy específicos a sus trayectorias, por ejemplo, Adán Sánchez y Aarón de León en el Centro de Producción Audiovisual (CPA). En este lugar de la facultad se empezaron a reunir con la excusa de limpiarlo y utilizar las herramientas que ahí se encontraban. Muchos de ellos no tenían en casa el espacio para trabajar en sus obras, por esta razón se dedicaron a rescatar el área de la escuela.

“Se empezó a generar comunidad a través del CPA, varios platicamos de porqué no vamos a limpiar el tórculo, y empezamos a ir a ese espacio para hacer grabado, escultura monumental. Fuimos a limpiar el CPA porque estaba lleno de bancos. Nos empezamos a reunir, a platicar y a hacer grabado en el CPA y notábamos que era algo muy bueno. Convivíamos, comíamos juntos, dibujábamos” (Sánchez, 2017).

Posteriormente, se volvió un punto de encuentro entre las generaciones recientes (2012 - 2016) donde se hacían clases alumno – alumno con estudiantes de la misma FAV o de la Facul-

tad de Música. Se dieron a la tarea de aprovechar ese espacio para convivir, realizar proyectos personales y aprender nuevas técnicas de trabajo, lo cual se convirtió en amistades a largo plazo, así como en el inicio de objetivos profesionales que cada uno se trazó, y actualmente están materializándose.

“Un cierto grupo de alumnos, una pequeña comunidad de grabadores, pintores, escultores que nos juntábamos en el Centro de Producción Audiovisual, después fuimos avanzando en la carrera y se quedó un grupito, y los primeros cinco que empezaron, egresaron y ahora cada quien tiene su camino” (de León, 2016).

Este grupo de alumnos compartía no sólo la escuela, sino la asistencia a eventos culturales o exposiciones, y por ello no sólo los maestros, sino el personal administrativo y compañeros de otras generaciones los empezaron a conocer.

Adán Sánchez (2017) explica “En la escuela había un lugar que se llama Centro de Producción Artística, que estaba preparado para dar clases, ahí había tórculo, había un espacio para hacer grabado, escultura monumental y poco a poco lo fueron llenando de bancos. Tenían olvidados ciertas cosas de la plástica, lo que se hace con las manos, todo lo de escultura, pintura, lo mandaban para allá, pero no había infraestructura, sólo caballetes. Se empezó a generar comunidad, y al paso de los meses, dijimos, hay que empezar a hacer obra, pero ya no todo grabado, ni sólo tareas, cosas nuestras. (...) Mis amigos enseñaron a otros, a muchos, a pintar, a grabar. Y luego se acercaron otros *chavos*, y luego de nuevas generaciones. También nosotros los invitábamos, y de otros salones se unieron; los de almacén ya nos empezaron a conocer, nos prestaban las máquinas, las herramientas; los maestros también nos empezaron a ubicar y ya nos saludaban. Todos nos conocían, tal vez no éramos algo oficial, parte de la institución, pero todos nos conocían, o nos ponían apodos raros los de las otras comunidades de la FAV, que tal vez no hacen cosas pero existen, son comunidades”.

La superficie elástica del arte regiomontano podría sugerirse que está figurada por fuerzas e intereses en tensión. Unas que incitan a la acción, otras que inhiben y postran. Pero la versatilidad de algunas de las voluntades de quienes conformamos este escenario, forjadas por las condiciones impuestas del entorno, hacen de este proyecto de arte un ideal que, como juego de reglas variables, a veces deseamos seguir jugando (Sierra, 2004, p. 50)

Dentro del primer contacto y la activación de relaciones, la escuela se perfila como un espacio creador de ellas, con las cuales se definen y robustecen los proyectos personales. Otro de los ejemplos que contribuye a esta perspectiva de la FAV es el caso del Colectivo Tercerunquinto compuesto Rolando Flores, Gabriel Cázares y, hasta 2014, por Julio Castro. En *Los tres mosqueteros del arte contemporáneo* (2004) son entrevistados por Rocío Cárdenas. Durante esta plática, entre otros tópicos, abordan el origen de su proyecto, los procesos creativos que conllevan sus piezas y los reconocimientos que han logrado en su trayectoria. Tercerunquinto nace en 1997, en la FAV. Surge con un sentido estudiantil para poder explorar medios, ideas y conceptos en el arte contemporáneo. Fuimos impulsados por nuestros maestros: Alfredo Herrera, Enrique Ruiz y Juan Caballero. Al principio participamos hasta ocho personas y nuestra forma de trabajo era muy variable; en realidad no importaba ni quién, ni cómo, sino arriesgarnos. Y es a partir de 1998 que empezó nuestra integración formal en tres integrantes (p.47). Flores explica que su proceso creativo consiste en discusiones que inician como propuestas individuales, lo cual genera ideas concretas que expresan mediante la instalación, la intervención y el *performance*. Principalmente, se plantean ideas que funcionen de una manera colectiva (p.48). Cázares añade, los recursos para hacer la obra los obtenemos trabajando; buscando apoyos directamente con organismos públicos como privados. Ninguno de los tres tenemos obra individual, todas nuestras propuestas están concentradas en la discusión, generando ideas o más bien expandiendo las que ya existen en nuestra obra. Al final, el compartir el conocimiento y el

expresar nuestros puntos de vista es el motivo de estar juntos. Nuestra motivación es compartir (p.49).

Egresados de la Facultad de Artes Visuales de la UANL, este grupo de artistas está en pleno ascenso. En sus propuestas utilizan el arte como algo no concreto, partiendo de la instalación, la fotografía, la escultura, la intervención y el *performance*. Realizan intervenciones, construcciones, alteraciones o demoliciones de elementos tales como un plano, un volumen o un espacio contenido. Con más de cinco años de figurar en el panorama del arte contemporáneo, son uno de los colectivos más consolidados a nivel nacional e internacional. En Alemania recibieron un premio internacional con el respaldo del artista Francis Alÿs, el *Blue Orange Prize* en 2004 (Cárdenas, 2004, p.47). Éste lo ofrece una asociación de arte contemporáneo en Alemania y consistió en seleccionar a tres artistas contemporáneos. El artista ganador fue Francis Alÿs, y le otorgaron una bolsa de 77 mil euros. El ganador tiene derecho a elegir a un artista emergente para otorgarle un diez por ciento del premio, y fuimos elegidos por Alÿs para realizar una pieza, explicó Rolando Flores (p. 52). Francis Alÿs es un artista belga que vive en la Ciudad de México desde hace unos años y su trabajo se ha relacionado siempre con las redefiniciones de los espacios y con el movimiento. Tenemos muchas cosas en común con él y para nosotros es un premio muy especial porque nos permite poner en orden muchas cosas y seguir produciendo respaldados por un artista tan importante, finalizó Gabriel Cázares (p.52).

Otro de los casos particulares, fue el de Aarón de León. Su padre fue anticuario y galerista por algún tiempo, así que goza del contacto con ciertos agentes dentro de otros sistemas del arte. Por lo tanto, su padre se ha convertido en un recurso real para la trayectoria de Aarón, aunque en la actualidad sus negocios se hayan apartado de la escena artística. Otro de los recursos reales de este artista fue un curso de grabado en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, lo cual marcó el desarrollo de su obra, dedicándose casi exclusiva-

mente hoy en día a esta práctica.

“Reconozco que mi mayor ventaja es el contacto de mi padre, pero tiene mucho que ver cómo me muevo yo. Trato con instituciones y también busco moverme libremente. Si te vas por puro arte libre, o por arte de mercado, vas a ser el que se perdió en la bohemia o uno más que se vendió. Las redes de relaciones no son azarosas, es que tú vas a buscar las oportunidades. Tienes que hacer que identifiquen en que te estás moviendo, en lo privado o gubernamental. Siempre tienes que convencer al que tiene el dinero, al que da los permisos” (de León, 2016). Los actores que trabajan en la industria del arte sólo buscan generar más interconexión. Desde esta óptica, los eventos del calendario artístico, como las bienales y las ferias, funcionan como una red para un tipo de trabajo que consta casi exclusivamente de la producción de conexiones focales y concretas. Trabajar es conocer, y conocer es conectarse (Iglesias, 2014).

Por su parte, Adán Sánchez comentó una oportunidad que sólo pudo conseguir a través de la FAV, un intercambio académico en la Universidad Complutense de Madrid, lo cual enlistó como un recurso real. Allí tuvo la oportunidad de generar nuevas redes de contacto, conocer una forma diferente de trabajar e insertarse en otros circuitos artísticos a través de un par de exposiciones colectivas. “Ahora tengo de *roomie* a otro chavo de la FAV y a una fotógrafa. Vivo con ellos porque tenemos un proyecto, que era la que hacíamos en el CPA, ahora que ya salimos de la FAV, necesitamos un espacio. Yo me dedico a dar talleres, a hacer mi obra, a hacer encargos, pero este espacio lo queremos adaptar para hacer exposiciones. Lo de los contactos sirve porque hay maestros que nos dan retroalimentación, nos dicen qué mejorar y por dónde movernos. Por otro lado, el intercambio me ayudó muchísimo, si no hubiera sido por FAV, no hubiera conocido Madrid, no hubiera montado todo esto. Sí sirve esto de FAV, porque hay gente que compra obra, o los galeristas te conocen o gente que te conoce pero por tu trabajo, porque en FAV se da como una pequeña prueba de lo que será la vida real” concluyó Adán (Sánchez, 2017).

Adán y Aarón comparten la opinión acerca de los viajes de estudio de la FAV a la capital del país, donde se dedicaban a visitar museos, talleres o exposiciones. Adán Sánchez (2017) apunta “También en los viajes de estudio que se armaban a la Ciudad de México, siempre iba el coordinador y otro profesor, ahí se hacían mejores lazos con ellos, y a veces te presentaban a otros artistas. En algunas ocasiones, también te daban sus contactos para que nos dejaran exponer en galerías o espacios culturales”.

La comunidad de artistas visuales egresados de FAV funciona como un campo, con sus relaciones dinámicas, inversión social y un volumen de recursos poseído por diferentes agentes de manera asimétrica. Un instrumento de apropiación del capital social y de los mecanismos que hacen funcionar el campo, así como los beneficios que procura, es el trabajo propio. A través de estas experiencias narradas se sustenta esta afirmación.

El capital social como herramienta de análisis a las redes de este campo es una propuesta de investigación que busca los puntos de conexión entre la esfera laboral y la escuela de artes, con el objetivo de indagar en la proyección profesional de los artistas visuales. Moureau y Zenou (2014) sostienen, entre los que frecuentaron las escuelas de Bellas Artes, los artistas que tienen las carreras "más 'fecundas'", en el curso de sus estudios, han tejido lazos con algunos actores claves. Así, el hecho de ser asistente de un artista reconocido, durante, o a la salida de la escuela, le permite al alumno gozar de las redes de esta persona mayor y ser presentado a actores múltiples del mundo del arte (críticos, galeristas, etc.). Le ofrece además la oportunidad de ver su práctica en el 'oficio social' del artista. Para los artistas que no han gozado de estas oportunidades, los profesores de la escuela son quienes ofrecen los espacios potenciales. [...] La rapidez con la que un joven sepa aprovechar esas oportunidades para enriquecer su red y salir del territorio se convierte en un elemento que determinará su carrera (p. 117).

En la reseña *Registro 02 Mirar por segunda vez Exposición Colectiva* que escribe Rocío

Cárdenas (2010) acerca del Museo Marco destaca que cinco de los ocho artistas que presentan su obra son egresados de nuestra Universidad. El colectivo Tercerunquinto así como Adrián Procel realizaron sus estudios en la FAV, además Oswaldo Ruiz estudió en la Facultad de Arquitectura. Aspecto aspiracional y de reconocimiento muy valiosos para ellos, no sólo desde el aspecto individual. Estoy segura que para muchos de los artistas más jóvenes que se están preparando en la Licenciatura en Artes Visuales la presencia de estos artistas en este cardinal museo de Latinoamérica es una verdadera inspiración. Debo reconocer que por lo menos para una servidora sí lo es debido a que se trata de compañeros de generación y de artistas altamente comprometidos con su labor. Mi intención al mencionar su formación profesional se debe a que de alguna manera este aspecto -el profesional- sí marca una distancia, si no contundente por lo menos referencial ante muchos otros artistas que han presentado su trabajo en Marco y que a lo largo de más de quince años de vida, el museo ha promovido a nivel local, tal es el caso de Miriam Medrez y Gerardo Azcúnaga por mencionar un par de ejemplos, quienes fueron formándose como artistas de manera parcial a lo largo de los años. Artistas que generaron de alguna manera este espacio por el cual se van consolidando nuevas generaciones de productores visuales (p.114-115).

Dentro de los entrevistados para esta tesis que también compartieron sus particulares recursos reales, se encuentra la fotógrafa Ruth Rodríguez, la cual se refirió a Juan José Cerón, Tony Solís, Aristeo Jiménez y diversos fotógrafos internacionales. “En cuanto a intercambios laborales, me fui a Argentina por una inquietud por estudiar una maestría en análisis del discurso, allá hice contactos con otros artistas pero lo más fuerte fue cuando regresé e hice contactos aquí, y generé proyectos, convocatorias, buscando generar vínculos con otros artistas, principalmente de foto. Así se han dado más las relaciones con artistas que tengo, los cuales en su mayoría están fuera de Monterrey” (Rodríguez, 2016).

Daniel Vázquez señala a la Facultad de Música, Colectivo *Resonancias*, *Festival Entijuanarte* y *Festival Cervantino* como recursos reales en su trayectoria. “Trabajo con un colectivo de músicos que se llama *Resonancias*, con el cual hemos ido a *Entijuanarte*, al *Festival Cervantino*, y a todos los espacios culturales de la ciudad. Es difícil aquí en Monterrey. He tenido más éxito mostrando videos e instalaciones en Tijuana y en el *Festival Cervantino*, también he sido jurado en varios concursos de fotografía. No he permitido que lo que gusta en la ciudad, es lo que yo haga. Hay piezas que no son políticamente correctas y nadie las quiere mostrar, y no por eso hago piezas a la carta para la ciudad” (Vázquez, 2017).

En la experiencia de Marcela Quiroga, ella nombra a “José Garza desde la Secretaría de Extensión y Cultura, compañeros, alumnos y maestros de FAV, Internet, Gerardo Monsivais, Santiago Sierra, Teresa Margolles, *Tercerunquinto*. Es mucha gente la que me ha ayudado. El arte, es como diría Gombrich, el arte es lo que está, lo que circula como tal, lo que está en museos y galerías, o sea si se necesita una red de relaciones para estar en el arte. Lo que pasa en Monterrey es muy curioso, porque somos los mismos que vamos a las exposiciones que los que hacemos las piezas. En los noventa y dos mil, un par de franceses asentados en Monterrey pusieron una galería e hicieron que en esos años los artistas de Monterrey se potenciaron mucho. Ellos marcaron a la ciudad como una plataforma de productores, entre ellos estuvo Gerardo Monsivais, Santiago Sierra, Teresa Margolles, yo por ahí anduve también, y los de *Tercerunquinto*. Ellos hicieron una serie de eventos, que se volvieron una serie de relaciones. Es parecido a lo que sucede hoy con *NoAutomático*. La pertenencia a esta comunidad tiene que ver con las relaciones, de si quieres esas relaciones, y si no quieres esas, cuáles quieres” (M. Quiroga, comunicación personal, 08 de septiembre de 2017).

Tal como Quiroga expone acerca de *NoAutomático*, han habido otros centros neurálgic-

cos generadores de redes de relaciones, es decir espacios de encuentros entre artistas en estas últimas tres décadas. La escultora Miriam Medrez egresada de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, llegó a Monterrey hace 20 años proveniente de la Ciudad de México y describe el panorama del arte como poco árido, le consta que había gente produciendo pintura, escultura, dibujo y grabado. Su opinión de lo que actualmente está pasando en el arte es de una gustosa aceptación, deja ver su entusiasmo a favor de los diversos medios en que se expresan los jóvenes y se interesa por los nuevos discursos considerando que enriquecen su propia obra al descubrir otros patrones de pensamiento (Sierra, 2004, p.35).

En una conversación de Benjamín Sierra (2004) con dicha escultora, registrada en *Modelándose entre dos tiempos sin agrietarse*, Medrez comenta, Xavier Moyssén nos juntaba a todos, no todos éramos de la misma edad pero platicábamos y nos frecuentábamos, entonces me fui dando a conocer a través de este tipo de relaciones con el arte. Éstos eran los productores que había en Monterrey, todavía no venía mucha gente de fuera. Yo me acuerdo que cuando me vine a vivir, los artistas de México querían exponer todos aquí porque sentían que se estaba dando un *boom* económico en el mercado del arte (p.36). Otra de las entrevistas registradas por Sierra (2004) fue con una de las galeristas de mayor reconocimiento, Emma Molina. Ésta comenta que en Monterrey se cuenta con nuevos discursos y una de las personas a las cuales ella piensa que se le debe dar mucho crédito, auténticamente, es a Pierre Raine, galerista de la BF.15, espacio inexistente actualmente en el mapa local. La galerista piensa que el panorama de hoy es el resultado de una serie de eventos y relaciones que han construido las condiciones del arte en Monterrey. (p.47) Molina continua explicando, con todo lo que pasaba en los ochenta y noventa Monterrey se empieza a convertir en un foco de atención del país. Un día Pierre Raine, un diseñador de origen Belga radicado en Francia, visita la ciudad, se instala con su agencia de diseño, conoce a la artista Estela Torres, se casa con ella y se viene a vivir a Monterrey. Pierre tiene más que ver

con lo que está pasando artísticamente hoy, de lo que nosotros podríamos imaginar. Se puede constatar el impulso y la aportación de Pierre a promover un mercado del arte joven local, impulsó artistas como Rubén Gutiérrez, Lorenzo Ventura, Los Lichis, Daniel Lara, Benjamín Sierra, Gil Hernández, entre otros (p.48). En una entrevista titulada *Romper la complacencia* de Bertha Wario (2008) a Gerardo Monsiváis, integrante del colectivo Los Lichis. Monsiváis opina “En la BF+15 encontramos apoyo, apertura y un diálogo increíble: mucha discusión. Platicábamos mucho y era muy rico. Era enterarse, informarse y sentirse apoyado. No era un galería comercial pero sí hizo una labor de difusión muy importante que nadie había hecho y que no ha logrado hacer nadie más” (p.84).

Rocío Cárdenas (2010) anota en el libro *El arte contemporáneo revisitado en Monterrey*, a pesar de la inercia conservadora y costumbrista en Monterrey, sí existieron nuevos conceptos galerísticos. Entre ellos la galería BF+15 que dirigió Pierre Raine. Este espacio apostó por una perspectiva más contemporánea, al arriesgarse con la apertura de manifestaciones modernas de arte contemporáneo, en ella expusieron Santiago Sierra, marcelaygina, el Colectivo Tercerunquinto, Carolina Levy, el Colectivo Los lichis, el Colectivo La Lucha Libre, Adrián Procel, Mayra Silva, Jessica López “La Negra” y Daniel Lara, entre otros. Pierre Raine fue un promotor muy destacado para esta generación de artistas, difundiendo notablemente a estos –nuevos en ese entonces- productores visuales de la localidad. La BF+15 abrió sus puertas en una casona de la Calle Ángela Peralta, en el año de 1996 y, a pesar de que desapareció en el año 2001, vale mencionar que fue piedra angular del apoyo y exposición de productores visuales de finales de los noventa (p. 16).

Esta lista de lugares que han fungido como fuentes de capital social a lo largo de la historia del arte en Monterrey, retratan un proceso de construcción de las relaciones y de proyección

profesional similar al paso de los años y cambios de época. En ella se puede sumar el CPA, tal como lo describieron los entrevistados del presente proyecto de investigación.

Los recursos reales expuestos, que permiten un primer contacto de los artistas y la activación de sus relaciones, se refieren a la validación necesaria en cualquier sistema del arte. Precisamente al señalamiento de George Dickie al afirmar que el arte es institucional. Estas dinámicas de relación y legitimidad a través de la aprobación dada por algún sistema del arte, se refieren al carácter institucional del mismo, por lo tanto los sistemas del arte con los que estos artistas visuales se vinculan pueden ser bienales, festivales, espacio público, galerías, museos, entre otros.

Finalmente, Elma Ríos menciona en sus recursos reales, artistas alternativos, *Facebook*, galerías, instituciones educativas, la galerista Emma Molina, Martín Leal (exprofesor) y otra artista visual Gina Arizpe. “Como gestora hice buenos contactos a través de maestros, pero tú tienes que hacer presencia, en eventos, fiestas, proyectos, etc. Como gestora no tengo tanto problema, como artista si he tenido más conflicto, ya que mi línea de producción no tiene mucha visión de venta o galería, es algo más particular, por eso no estoy tocando muchas puertas. Hago poesía visual y literatura electrónica. También he hecho instalación, arte objeto y fotografía. Me he dedicado a conectar a los artistas emergentes con más gente, soy como un puente. No he buscado mucho exponer mi propia obra” (Ríos, 2016).

Elma explica que estos recursos la han ayudado a desarrollarse dentro del mundo arte y a sortear los obstáculos que éste conlleva, lo cual ella percibe de la siguiente manera. “La estructura es horizontal, están las instituciones educativas, el problema es que no sale ni hacia arriba ni hacia abajo, es hacia el lado donde salen los proyectos con galerías de mediana categoría,

hasta que después puedes llegar a las galerías grandes, así sería de forma correspondiente el primero, segundo y tercer lugar pero de manera horizontal. El problema es que no están vinculadas entre sí. En cuanto a los grandes museos o espacios, son satélites de estos tres ejes que te mencionaba, porque no se vinculan con las universidades que les podrían generar contenidos” (Ríos, 2016).

La segunda y última tipificación de los recursos, son los potenciales, los cuales son no relacionales, es decir compromisos, deudas relacionales; recursos que corresponden a todos los que posee un agente gracias a sus relaciones. En este apartado las respuestas fueron variadas, aunque algunas se repitieron, otras tienen que ver con el nicho específico en el cual el artista se ha desarrollado. A continuación, se presenta la lista: Museo de Culturas Populares, Casa de la Cultura, CONARTE, FEMSA, UDEM, Museo Marco, Rocío Cárdenas, *Sony Music*, *Tate Gallery*, el Centro de Readaptación Social (CERESO), artistas de Ciudad de México, museos y galerías de la localidad e instituciones privadas.

La posibilidad de disponer de los recursos de un grupo se presenta como la segunda fase de construcción del capital social a través de un primer contacto y la activación de relaciones. Los artistas visuales comparten condiciones de vida que producen identificación social y apoyo en las actividades profesionales. La fase del capital social que se refiere a la disposición de recursos nace en estos espacios compartidos. Dentro de las relaciones que conllevan los recursos reales y potenciales, por un lado se encuentra la deuda que ofrece obligación, reconocimiento, prestigio o fidelidad personal, y por otro, la red de respaldos y protecciones de la cual se puede recibir, ayuda, un préstamo, o un lugar para exponer. Estas implicaciones de los recursos se fortalecen en la ayuda mutua, lo cual se dirige hacia la creación de vínculos.

5.3 Fase 3. Fortalecimiento de vínculos

El siguiente apartado se refiere a los vínculos, los cuales se definen como la inversión social que depende del agente. Conversaciones y acciones entre personas o grupos de personas orientadas hacia el intercambio de apoyos sociales, lo cual se moviliza como vínculos. El primer eje sobre el que se reflexionó fue cómo consideraban que les habían apoyado en su desempeño artístico, las relaciones gestadas durante el estudio de la licenciatura, es decir, los contactos en el terreno del arte que a través de la facultad consiguieron.

Manuel Emilio Ayala menciona la importancia de los contactos de alumnos con maestros que estén involucrados de forma activa en los circuitos del arte, que hayan obtenido alguna beca, que hayan expuesto, que tengan su portafolio completo, que participen en algún colectivo, que conozcan de museografía o curaduría, en fin, que su conocimiento no se reduzca a lo meramente académico. “Son fundamentales. A nivel inmediato los compañeros, que no necesariamente producen pero están en dependencias culturales, en segundo nivel los profesores con los que tienes confianza y te ayudan a desarrollarte, y algunos maestros, muy pocos, los que están vinculados con instituciones que te puedan profesionalizar” (M. E. Ayala, comunicación personal, 07 de septiembre de 2016).

Aarón de León coincide en el rol de los profesores. No obstante, comenta que los intereses de éstos no siempre son favorables para los estudiantes, por lo cual, ellos son los que terminan creando las oportunidades para lograr un espacio de visibilidad. “Marcela Quiroga y algunos profesores que te vinculan pero es más trabajo de los artistas. Tienes que saber mover y conectarte. Los maestros son muy selectivos con sus estudiantes, además la población de la carrera de artes es muy pequeña” (de León, 2016). Es necesario que las instituciones educativas provoquen en sus alumnos desde una etapa temprana, el enfrentamiento con otros mercados, con la crítica, y que la misma institución se encargue de realizar la crónica y la reflexión de los

procesos artísticos que se dan dentro de ella, como resultado de los mismos enfrentamientos. Lo que existe hasta ahora es una plataforma que es necesario recimentar para que pueda resistir una mayor cantidad de propuestas que permitan la constante búsqueda de lenguajes, que provoquen la experimentación; las galerías y las instituciones deben impulsar la necesidad de una producción contemporánea que se proyecte conscientemente a partir de las condiciones locales (Herrera, 2004, p.19).

Adán Sánchez proporciona un panorama general de las relaciones alumno – maestro. “Al final de cuentas no todos te apoyan, también se da que un profesor *te meta el pie*, pero la verdad en la FAV no son la mayoría los que no te apoyan. Están los que te apoyan, los que *les vales*, y el uno por ciento, o dos por ciento, que no te quieren, que te tienen envidia. En lo personal guardé mucha distancia al principio de mi carrera con los profesores, pero ya después fui agarrando más confianza con ellos, quizás también por mi personalidad. Si tú llegas con buena confianza, pues son personas, muchos son egresados de tu facultad, generalmente se pueden caer muy bien, tienen muchas cosas en común. Pero a veces también chocas, porque son muy iguales a ti, y ninguno lo va aceptar. Pero pues hay que llevárselas bien con ellos” (Sánchez, 2017).

Daniel Vázquez subraya la importancia de otros agentes en FAV, como son los compañeros a nivel inmediato que te conectan con otros para exponer o para ejercer docencia. De igual manera, resaltó la importancia de los alumnos, los cuales te pueden recomendar para pláticas o proyectos expositivos. Elma Ríos, por su parte, reconoce que FAV le abrió camino en cuanto a sus redes de contacto.

Enrique Ruiz comentó acerca del vigor existente entre los sistemas del arte, con lo cual se legitiman los roles para denominar arte y artistas. “Pasa algo en que deseamos las cosas

juntos, la institución no está directamente determinando lo que un individuo puede hacer, creo que el individuo siempre está en pugna con la institución, persigue sus sueños, su anhelo. La escuela como crisol, como centro de reunión, ofrece la posibilidad de discutir lo que haces, de revisarlo, de corregirlo. Esta revisión del mundo del arte, de la institución, en cuanto a muchos agentes es lo que hace que nos convirtamos en artistas” (Ruiz, 2016). Esta aportación dirige la mirada hacia la idea de George Dickie en su teoría institucional del arte, en la cual estructura un modelo para reconocer los elementos necesarios en la conceptualización contemporánea de arte y artistas, la cual parte de una comprensión relacional entre los artistas y los sistemas del arte en los que participan.

Elkin Rubiano (2013) en su conferencia *Autonomía y sujeción: el arte y los artistas en el contexto de la gestión creativa* postula que la autonomía sólo se alcanza mediante la consolidación de formas institucionales, y en su expresión más libre podría caracterizarse del siguiente modo (versión *bourdieuana*): la construcción de *instancias* específicas *de selección y consagración* propiamente artísticas, no subordinadas a los valores éticos y estéticos de creencias religiosas, clases sociales, ideologías políticas, o imperativos económicos. En otras palabras, la constitución de un campo de producción creativo con reglas internas, construidas mediante constantes luchas por la definición legítima de qué es un artista y qué es una obra. La no subordinación a instancias externas al propio campo garantizan la crítica y la libertad creativa; ese parece ser su valor y la justificación para su defensa. Tal vez resulte clave recordar la precaución señalada por Adorno (2004): ¿para qué la libertad del artista en un mundo que no lo es? La autonomía, en ese sentido, puede ser sólo una ilusión: la ilusión de que el arte y los artistas no están integrados a alguna forma de institucionalidad; creerlo es la fantasía del artista adolescente, así este artista tenga -por decir algo- 50 años.

En este primer punto correspondiente a la fase de fortalecimiento de vínculos, se discutió

cómo consideraban que les habían apoyado en su desempeño artístico las relaciones gestadas durante el estudio de la licenciatura, es decir, los contactos en el terreno del arte que a través de la facultad consiguieron. Todos los entrevistados coinciden en el trabajo propio como un factor determinante, pese a las relaciones de apoyo que tengan. Aunque enfatizaron las posibilidades que la escuela les abrió en sus distintos casos. Por esta razón se vuelve central descubrir teóricamente la construcción del principio que establece la diferenciación de los campos empíricamente observados en el espacio social. Este principio no siempre es el mismo ni en tiempo ni en lugar y su construcción tiene que ver con cuestiones propias del agente. Manuel Emilio Ayala opina “La gente te abre la puerta para insertarte en un circuito, pero el que responde eres tú. Dependes de ti, de cómo muevas los contactos y las relaciones. Estás ahí porque saben tu trabajo, del compromiso que tienes” (Ayala, 2016).

Siguiendo con la fase de fortalecimiento de los vínculos, el siguiente eje de análisis se dirige hacia la autogestión y el emprendimiento de los artistas visuales. Es decir, las implicaciones de esta herramienta para crearse oportunidades laborales e insertarse en el mundo profesional del arte. Elma Ríos afirma que la autogestión es la primera estrategia y la más importante. Ella como muchos artistas ha balanceado su trabajo entre la producción y la gestión cultural. Manuel Emilio Ayala explica la importancia de esta estrategia para crear vínculos “Sin la autogestión no hay eje por donde te puedas mover, tienes que moverte para que te empiecen a hablar, para seguir gestionando más eventos con otros artistas y contigo mismo. Muchas veces hay presupuesto apretado, pero siempre se busca desarrollar al máximo el potencial de cada idea. Tienes que aprender a regular tu inteligencia emocional con otras personas, en esta carrera depende mucho de cómo te muevas, depende de lo que veas que te funcione, si ser de los callados, de los gestores, de los que sientan atrás, de los que producen mucho. Tienes que saber tratar

con todo tipo de gente, tienes que saber qué contactos te convienen según tu producción” (Ayala, 2016).

La autogestión es el uso de cualquier método, habilidad y estrategia a través de las cuales los partícipes de una actividad puedan dirigirse hacia el logro de sus objetivos con autonomía de gestión. Se realiza por medio del establecimiento de metas, planificación, programación, seguimiento de tareas, autoevaluación, autointervención y autodesarrollo. Una de las cuestiones centrales de la autonomía era entender el arte como trabajo libre por excelencia, un trabajo que se realiza a partir del despliegue del juego, que sólo es posible porque se ha liberado de la pura necesidad. Más que romántica, esta postura construía un espacio de resistencia para el arte y de ese modo justificaba su existencia mediante la noción de desinterés e inutilidad: el arte es potente porque no sirve para nada y se resiste a la instrumentalización racional. El arte así entendido se despliega en el ocio, mientras la gestión del arte se despliega en el negocio (*negotium*, es decir, la negación del ocio) (Elkin, 2013).

Pilar García (2018) curadora de la exposición *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México 1968 – 1971* del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) y autora del catálogo correspondiente en colaboración con el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), postula al Salón Independiente (SI) como la génesis de un modelo autónomo y autogestivo en las prácticas artísticas en México.

En agosto de 1968, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) organizó la *Exposición Solar 68* para que coincidiera con los Juegos de la XIX Olimpiada. Ésta tenía la intención de mostrar un panorama de la plástica mexicana. No obstante, ocasionó una gran polémica debido a que los criterios de participación demostraban una total falta de entendimiento del arte contemporáneo al dividir la inscripción de las obras a partir de técnicas tradicionales (pintura,

escultura, acuarela). En sintonía con la escena internacional el SI mantuvo una resistencia no explícita ante el gobierno represor, debido a que varios de sus integrantes eran extranjeros y, por lo tanto, vulnerables de ser expulsados del país por involucrarse en asuntos relacionados con la política. Precisamente por emerger en un momento de crisis, el Salón agrupó artistas de posiciones estéticas y políticas heterogéneas como Arnaldo Coen, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Brian Nissen, Kasuya Sakai entre otros, los cuales coincidían en mantener distancia con el Estado y dar prioridad al proceso creativo y a la experimentación. En el contexto de la represión del movimiento estudiantil, este hecho marcó un cambio hacia una primera acción colectiva y autogestiva.

La muestra tiene como objetivo documentar y reconstruir las exposiciones que organizó el SI de 1968 a 1971, como una de las iniciativas más importantes que cambiaron las prácticas artísticas en México. Hablar sobre los Salones Independientes es necesario para dar trascendencia a la producción artística que se generó después de los juegos olímpicos de 1968. La investigación realizada ha permitido dibujar un nuevo mapa con eventos más precisos de las prácticas artísticas que, con voluntad transformadora, definieron un nuevo rumbo del proceso creativo del arte en México.

El Primer Salón Independiente abrió sus puertas en el Centro Cultural Isidro Fabela el 15 de octubre de 1968, con la participación de 46 artistas y con predominancia de obras en caballete. Los principios del colectivo se enlistaron en la entrada de la exposición como una primera declaración que priorizaba la libertad de creación, la independencia de las instituciones y la inclusión de artistas extranjeros. En 1969 y 1970 se realizaron el Segundo y Tercer Salón Independiente en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM (MUCA) de la Ciudad de México, así como en algunos espacios de Guadalajara y Toluca. A partir de estos últimos, la disidencia política se hizo formal, y en 1970, por motivos presupuestales, las obras fueron reali-

zadas con papel y cartón, e *in situ*, con un carácter efímero y experimental.

El valor del SI surge en la conformación de un grupo que en su corta existencia creó radicalidad estética y política en medio de cambios sociales. Los artistas que conformaron el Salón Independiente se desligaron de la institución y declararon su postura antioficial al fortalecer una actitud contestataria frente al orden establecido, promoviendo así la libertad de creación y la autogestión.

El Salón se convirtió en un frente amplio y unificado de tendencias artísticas disímiles y posturas políticas diversas bajo una propuesta que, poniendo distancia con la institución y el circuito comercial de galerías, articuló nuevos lenguajes artísticos y exploró soportes no tradicionales así como nuevas alternativas de consumo del arte.

El interés de sus integrantes en romper las fronteras entre las disciplinas artísticas así como llevar el consumo del arte a otros públicos, permitió desplazar su trabajo hacia áreas poco examinadas como la moda y el cine. El SI abrió las puertas a un arte distinto que se proponía efímero y colaborativo, y que incidió en nuestra historia del arte más reciente como referente capaz de dialogar con experiencias de décadas posteriores, muy en particular con la aparición de los Grupos, así como con los artistas que a finales de los años ochenta adoptaron un modelo de autogestión vinculado a sus intereses artísticos. El Salón fue también el escenario del choque generacional entre la práctica individual del taller y la ambición de producir un arte colectivo y politizado de la década de los años setenta.

Elkin Rubiano (2013) examina el desarrollo de la autogestión en las generaciones de artistas recientes al contrastarlo con el concepto de autonomía. Una nueva generación de artistas piensa: “Gestiona o morirás”. Generaciones atrás no se hubiera imaginado tal cosa, pues en lugar de gestión se creía en el descubrimiento, es decir, en el ser descubierto como artista. A grandes rasgos podríamos señalar un punto de partida y uno de llegada: el genio creador y el

proveedor de contenido creativo; y algunos tránsitos: el artista como creador, el artista como productor, el artista como gestor, es decir, el tránsito que va del genio individual (la impronta del maestro) a la comisión colectiva (los proyectos y el trabajo colaborativo). En este contexto resulta clave comprender la configuración actual tanto del arte como de la creación artística; su estado actual no es ajeno a transformaciones mayores en los campos de la economía y la cultura: el trabajo y las identidades flexibles. El auge de los espacios artísticos independientes o alternativos, de los discursos sobre la autogestión y la sostenibilidad de los proyectos obligan a una toma de conciencia sobre los procesos de producción, circulación y exhibición. La aparición de estos espacios en la escena artística conllevan, simultáneamente, riesgos y posibilidades: por un lado, la realización de un viejo anhelo: la autonomía artística; por el otro, la negación de tal realización: la sujeción de la creación a los modelos establecidos en el orden global (el impacto y la sostenibilidad).

La autonomía es un sueño, una utopía que ha acompañado el deseo de los artistas desde hace no mucho tiempo. Se desea porque la autonomía es inseparable de la libertad creativa, y la libertad, desde luego, es uno de los ideales emancipatorios de la modernidad, es decir, la libertad creativa (como la intelectual) es, en última instancia, una cuestión política. Por lo tanto no es un hecho evidente, ni un estado de las cosas dado o establecido; la autonomía es una conquista que, si se alcanza, siempre está en riesgo de perderse. Sin embargo su existencia, por muy alto que parezca su ideal, no está libre de cuestionamientos. Es decir, ¿la autonomía para qué? Por un lado, puede pensarse que durante siglos la producción artística se realizó sin que el problema de la libertad creativa se planteara, y la herencia cultural que hoy se goza pasó por patronazgos, mecenazgos y servidumbre.

Aunque los institutos de formación artística no lo reconozcan, esto es algo que los artistas de última generación saben. Se formaron en ello. Nacieron con el modelo. No es una nove-

dad: “gestiona o morirás”. Para gestionar la creación artística, más que para jugar dentro del campo (es decir, por medio de estrategias, luchas, tomas de posición), es necesario entender el arte como contenido creativo, tal vez éste sea el verdadero *campo expandido del arte* hoy en día. En este contexto la autonomía ha sido desplazada por la autogestión. Y la autogestión sitúa el trabajo artístico como un trabajo más.

La autogestión y el emprendimiento deben estar anclados a un tono particular del artista, dando referencia a su práctica y discurso. Tony Solís (2016) comenta “Cuando descubres que eres bueno, tienes que trabajar en tu nicho y cuando quieres atacar otro, tienes que prepararte para atacar ese nuevo nicho y competir ahí, pero no puedes pretender hacer cosas para los cuales tu perfil no es el indicado” En su caso se ha dedicado a la fotografía de moda dentro del circuito del arte en la Ciudad de México. Solís narra su experiencia “Fui con mi portafolio súper *indie* a *Elle*, y pues no se dio. En ese momento no entendía bien, pero ahora ya estoy acostumbrado a que me rechacen porque no tengo el perfil para trabajar en *Vogue* o *Elle*. Sin embargo, hoy en día me contemplan en estas revistas, pero eso tiene que ver con la entrada de nuevos editores y un cambio de estilo de la marca. Por lo tanto, tienes que ser muy honesto contigo de lo que quieres y de quién eres. Tienes que encontrar tu nicho”. Dentro de este contexto, comenta la importancia de la autogestión “Es vital, yo empecé en agencias de modelos haciendo fotos, también intercambié contactos de trabajo con los pocos buenos profesores que tuve, así me hice de una red de trabajo sólida”.

Otro de los entrevistados, Pablo Núñez, el cual se dedica al *graffiti* y al tatuaje principalmente, coincide con la importancia de la autogestión en un sistema del arte específico y afín a su práctica. Núñez (2017) menciona “La autogestión es fundamental. El hecho que fue por mis propios medios y mis propias ganas que empecé a pintar afuera, de esta cuestión de lo ilegal, que

realmente no fue desde el principio que se me invitara a pintar o que me dieran permiso. *Si me han agarrado*, pero es parte de la naturaleza de la práctica, y pues sí ha sido fundamental la autogestión, sobre todo porque buscaba reivindicar cierto discurso al estar trabajando afuera en la calle, sin permiso. Entonces creo que a partir de esto, la autogestión es básica”. Las áreas de interés de Pablo están ligadas con el arte y el diseño, además del *graffiti*, el tatuaje y la serigrafía. No obstante, el *graffiti* es una de las prácticas que más lo han dado a conocer. A continuación, narra cómo ha sido su experiencia en este campo. “Llegué a pintar en la calle por el puro gusto y placer de hacerlo, y hasta eso, empecé algo tarde, porque la mayoría de la gente que hace *graffiti* por un periodo largo de su vida, empiezan en la preadolescencia o cuando están en la secundaria, pero yo empecé a pintar afuera ya cuando estaba en la FAV, ya había intereses, tenía perspectivas de por qué era mejor hacerlo fuera, pero pues en forma empecé a trabajar a los 18, 19 años, a la intemperie y sin permiso, sobre todo. Por lo general, escojo mis paredes, armo un plan de trabajo, y documento todo el proceso por que no se sabe cuánto durará el muro. Tengo ocho o nueve años haciéndolas y he ido aprendiendo muchas cosas, yo por ejemplo no pinto en la noche porque no se ve nada. Además te incriminas tú solo, es más fácil disuadir a la policía si tú estás con todo el material en el suelo y pareciendo que es legal, entonces es más fácil dialogar con la policía, y luego ya encuentras como otras formas, permisos falsos, chalecos de alta visibilidad, etcétera, ¡Pues uno se las va ingeniando! No me ha pasado nada grave, y las veces que me han metido a la cárcel han sido por descuidos míos, claro son faltas administrativas. Son como unos separos preventivos, no es cárcel. El *graffiti* sí es perseguido de oficio, sí te pueden procesar, pero no pasa comúnmente. Por lo general, no pasa de que te encierren 24 horas y ya” (Núñez, 2017).

Por su parte, Adán Sánchez, el cual se ha dedicado principalmente a la pintura, explica su postura en relación a la autogestión, “como a mí se me ha facilitado más como productor, que

meterme a convocatorias, pues por ahí le doy, pero no significa que sea sólo por ahí, como te digo, como soy totalmente autogestivo, le doy por donde sale, si fuera con convocatorias, le seguiría dando por ahí, vender por fuera, hacer obra, vender a las tías, hacer de todo, hacer mesas, pintura, lo que se ocupe. La autogestión es todo, ahorita no tengo jefe. Tienes que ser muy disciplinado. Para mí es difícil porque no todo te lo enseñan en la escuela, quisiera que me enseñaran a ser autogestivo, a ser curador, a ser museógrafo, a ser artista, a cómo actuar, y no te lo enseñan. Tienes que salir y hacerlo, y te equivocas todo el tiempo. Pero eso está bien” (Sánchez, 2017).

En este aspecto se reflexionó acerca de las implicaciones de la FAV. Muchos de los entrevistados opinan que deberían de facilitarte más herramientas para aprovechar al máximo todas las capacidades individuales y ser rentables profesionalmente. Sin embargo, Adán Sánchez, Jesús Lozano y Daniel Vázquez coincidieron en el excesivo volumen de aprendizaje para un número concreto de años en el que se define la carrera universitaria. Necesitas salir y experimentar. La escuela se complementa con la experiencia. Enfatizan la importancia de la práctica profesional y del tiempo enfrentando situaciones reales en la vida laboral, lo cual complementa lo aprendido en el aula. Sánchez (2017) comenta “Es una universidad, y pues si te enseñaran todo de un sólo golpe, sería muy pesado, pero quizás si deberían ponerle más atención a esto”. Por su parte, Daniel Vázquez (2016) expone “En la FAV hay materias que te ayudan a gestionar proyectos o tu carrera, pero depende mucho de la personalidad del alumno, eso no lo vas a cambiar. Tratamos de cubrir la gestión por el lado de la academia pero eso no implica que todos vayan a tener relaciones exitosas para insertarse en el medio laboral.” Jesús Lozano (2017) opina “Yo creo que lo que hace que se ligen, son los egresados, es la gente misma. Es una universidad no es una bolsa de trabajo, yo creo que eso ya no depende de la universidad, eso no es su campo. La universidad tiene que preparar, ofrecer a los mejores maestros, pero ya lo que

haga el egresado es completamente su responsabilidad. Un artista se mueve más que nada gracias a redes de apoyo, a redes de relaciones, más que de forma aislada o independiente”.

Verónica Gerber Bicecci y Carla Pinochet Cobos (2012) en *La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas* concluyen que los vínculos cooperativos terminan conformando una segunda escuela, en ocasiones incluso más definitiva que la enseñanza formal. A lo largo de este texto, las autoras hacen referencia a las entrevistas que realizaron en su trabajo de campo. Bicecci y Pinochet señalan que es común observar como los jóvenes egresados de las escuelas propician su inserción al campo artístico a través de iniciativas colectivas: “Nadie se ha lanzado solo a hacer este tipo de prácticas –nos comenta un joven arquitecto activamente involucrado en el entorno artístico–, siempre es con un equipo”. La complejidad de la escena contemporánea demanda un alto nivel de competencias, que es más fácil cubrir en colectivo. “Se trata de crecer como bloque –nos señalan los jóvenes informantes–. Tu formación depende mucho de lo que estudió tu compañero. Si no sabes resolver algo, recurres al diseñador industrial que está ahí, o al que sabe soldar, o al que es buenísimo en matemáticas. Hay un *feedback*. En cierta medida, se trata de un cambio de paradigma en los perfiles profesionales. “Ya no encuentras al arquitecto dictatorial, que imponía y decía cómo se debía hacer todo. Ahora, al arquitecto se le entiende como una persona que trabaja en colaboración y en equipo”.

Más que sentirse identificados en tanto generación, los jóvenes se sienten parte de una o varias redes colaborativas, que muchas veces aglutinan individuos de edades, orígenes sociales y formaciones disciplinarias diferentes. Pero ¿cómo se conforman y se desenvuelven estas redes de creatividad? “En mi experiencia más que formar un colectivo para crear algo en sí, se trata de formar un colectivo para traer a diferentes personas.” La diversidad de perfiles profesionales no sólo contribuye a la generación de proyectos más complejos e interesantes, sino que también permite atraer públicos e interlocutores múltiples. Las redes culturales de los jóvenes forman

comunidades que se superponen e intersectan, aunque nuestros entrevistados aseguran que “todos los proyectos están atravesados por la amistad y la afinidad social. Uno organiza proyectos con amigos, o se termina haciendo amigo con la gente que trabaja. Hay mucha mezcla de los límites” (p.54, 55).

Dentro de este segundo aspecto en la fase de fortalecimiento de vínculos, es preciso comentar acerca de uno de los emprendimientos culturales y artísticos de mayor tendencia en los últimos años, los mercados de diseño. “Mi opinión de los mercados de diseño, es el *freelance* que intenta conectar con una red social, aparte de la red social electrónica, por ahí pueden tener un cliente que ocupe alguna impresión, algún diseño de cualquier cosa, alguna necesidad estética de cualquier tipo para su casa o esas cuestiones” (Lozano, 2017). Elma Ríos también comenta acerca de este fenómeno local “Las ferias y mercados de arte independiente, no lo he hecho pero amigas muy cercanas sí, y les va muy bien, ya se han vuelto permanentes, no están anclados a una renta de local y pueden hacerse donde sea” (Ríos, 2016).

Lozano resume el vigor existente en las estrategias autogestivas y el emprendimiento de la siguiente forma “Como estudiante vas ubicando tu generación, vas autoemprendiendo, sobre todo en las cuestiones artísticas, para conseguir un cliente, para conseguir *quórum* en tu obra; empezar a llamar gente a la exposición o a juntar amigos que sean afines, para hacer un colectivo de artistas, diseñadores; para prepararnos, para manejar mejor un programa. Esto ayuda mucho entre compañeros estudiantes. Es básica la red de apoyo” (Lozano, 2017). De forma conjunta, todos justifican el papel clave que representa la autogestión. Daniel Vázquez (2017) afirma “Es fundamental, las becas son muy peleadas y cada vez son menos. Es indispensable saber gestionar proyectos”. Aarón de León (2016) complementa “La autogestión es básica para conseguir financiamiento para tus proyectos”.

Verónica Gerber Bicecci y Carla Pinochet Cobos (2012) en *Trendsetters: un concepto a debate* reflexionan acerca de esta conceptualización. Mucho se ha hablado en últimas fechas del crecimiento poblacional de ninis, los jóvenes entre 18 y 34 años que ni estudian, ni trabajan, ni quieren hacerlo, y de la necesidad de generar empleos para un sector de la población que aparentemente no tiene un lugar para desarrollarse. En nuestra investigación hemos encontrado a un tipo distinto de jóvenes, que no sólo estudian y trabajan, sino que también producen, gestionan y organizan de forma flexible y multitarea. En España, la investigación “Desmontando a ni-ni” dirigida por Lorenzo Navarrete, encontró que los ninis o “generación perdida” están desapareciendo paulatinamente, dando lugar a una nueva “generación protagonista” (Gil, 2011). Jóvenes “sí-sí” que están obligados a resolver sus necesidades básicas saltando entre varios trabajos pequeños o contratados por proyecto, a compaginar sus actividades laborales con los estudios e incluso con iniciativas creativas propias. Se trata de figuras situadas en las fronteras de lo que se ha llamado el “emprendedor cultural”: profesionales que “entienden las estructuras del mercado sin perder, por ello, especificidad y dominio sobre el ámbito cultural” (Rowan, 2009).

Aunque suelen ser movilizados por un ánimo emprendedor, independiente y creativo, no siempre se trata de iniciativas empresariales o que persiguen el lucro como objetivo en sí mismo (p.60). Estos indicadores que implican a la autogestión, el uso de redes sociales y los cambios en las relaciones laborales, prestaciones y empleo temporal han sido denominados *trendsetters* o emprendedores culturales (Canclini, 2012), que son aquéllos cuya actividad laboral se caracteriza por tener varios trabajos simultáneos o trabajar por proyecto. Néstor García Canclini (2012) en *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes* los define de la siguiente manera, se trata de un tipo peculiar de trabajadores, ni asalariados ni plenamente independientes. Trabajan por proyectos de corta duración, sin contratos o en condiciones irregulares, pasando de un proyecto a otro, sin llegar a estructurar carreras. Con frecuencia movilizan sus competencias y

su creatividad en procesos cooperativos, cada vez diferentes. Deben adaptarse a clientes o encargos diversos, a la variación de los equipos, al distinto significado que adquieren los oficios artísticos y culturales en escenas diferentes. Los limitados ingresos y la fragilidad de sus desempeños los obliga a combinar las tareas creativas con actividades secundarias (p. 15).

Melissa García explica la vinculación de la autogestión y el trabajo colaborativo, el cual es una fuente segura de acompañamiento en proyectos artísticos, y un potente detonador de vínculos durables. Es decir, durante la autogestión los vínculos con una serie de agentes no necesariamente están consolidados, ya que la mayoría de las veces suelen ser contingentes, pero durante el trabajo colaborativo se presenta la oportunidad de fortalecer los lazos y forjar relaciones a largo plazo debido a la proximidad entre los individuos, los objetivos comunes y el tiempo compartido. “La autogestión es parte de la misma producción, porque aunque estés colaborando con alguna institución o alguna galería, si eres artista, siempre estás saliendo de manera individual, a menos que trabajes de manera colectiva. Yo creo que eso significa una autogestión, una autogestión de procesos y quizás también en algunos casos una autogestión de objetos que luego se disponen en un circuito de circulación” (García, 2017).

Aarón de León se suma a la conversación opinando que “el trabajo colaborativo también es fundamental porque a FAV le dan pocos recursos para sus estudiantes. Además, desde la carrera te vas dando cuenta quién va acaparar los espacios de las becas, bienales, quién se adelanta en estos procesos. Más que a veces la calidad de la obra, tú puedes ser mejor pintor o escultor pero el otro ya te lleva diez pasos en cuestión de relaciones” (de León, 2016).

Por su parte, Tony Solís otorga un claro ejemplo del concepto *trendsetter* o emprendedor cultural, ya que ha realizado colaboraciones en el medio en el que se desenvuelve aparte de la fotografía de moda “Hice un corto con una marca porque ya era mi cliente, y aceptaron mi idea, se va proyectar en varias partes aquí en la capital. Ésta es la primera vez que colaboro como

creativo o artista y no como fotógrafo de moda” (Solís, 2016).

En estudios previos se han identificado los principales obstáculos que tradicionalmente enfrenta la producción de obra artística. Las condiciones que deben salvar los creadores tienen que ver con la composición del empleo, los salarios bajos y variables, y una alta rotación. Si bien la literatura académica sobre el entorno laboral del sector cultural ha comenzado a desarrollarse, cabe destacar que los principales factores y percepciones que lo caracterizan apenas comienzan a estudiarse, enfocándose en las estrategias de producción de los *trendsetters*. Muchos de ellos se ven compelidos a aceptar todo tipo de ocupaciones vinculadas a su práctica artística, generalmente de carácter técnico o artesanal, para completar los ingresos necesarios. Por lo tanto, es importante para un artista desarrollar competencias y habilidades de gestión, ya que deben negociar con empresas e instituciones para conseguir recursos y auspicios cruciales para el desarrollo de su trabajo. En ocasiones los artistas se involucran en pequeños negocios, como galerías o centros culturales, pero por lo general sus proyectos independientes guardan relación con prácticas autogestivas que no generan mayores ingresos económicos como espacios de experimentación o plataformas colaborativas (Piedras, Rojon, Arriaga y Rivera, 2013, p.143 -145).

Un aspecto coyuntural dentro de la fase de fortalecimiento de vínculos, es la competencia entre los artistas visuales. Enrique Ruiz posiciona a los agentes dentro de los sistemas del arte como los responsables de estos estímulos competitivos. “Quienes estimulan el trabajo de los artistas y quienes no lo estimulan son los agentes que administran el mundo del arte. Obviamente, hay revanchas, simpatías, sí existen estos intercambios, pero la competencia es la que lleva al reconocimiento. En cuanto no hay una profesionalización de las estructuras, no se puede hablar de competencia, donde quién es mejor artista está en el mejor lugar, porque eso no existe, eso de ser mejor artista y que se premie; lo que existe son una serie de escenarios donde se inserta el artista. Tienes que ver en qué circunstancias se da cada escenario, planear tu inserción, y

eso implica entrar en pugnas, ver qué se vende y qué te piden, y si decides hacer otra cosa, va haber obra pero quizás no venta. Desde ese momento que me acerqué al Taller, ya pensaba en producir y desde entonces a la fecha, me mantengo produciendo, pero el mercado del arte no es una meta, siempre me he movido en la periferia y en otros espacios que no son convencionales. Para convertirte en artista necesitas intuición social, astucia, preparación, y que puedas hacer una estrategia que te pueda llevar a un sitio. El arte no es hegemónico, el arte está en constante pugna. Hay que estar forzando las cosas, provocándolas” (Ruiz, 2016).

Alfredo Herrera Pescador (2004) en *La condición de la producción del arte contemporáneo en Monterrey* indica que el modelo social de Monterrey es muy competitivo y el campo artístico no se escapa de esto. Es desde esta perspectiva de análisis como se podría entender cada uno de los discursos de los artistas en Monterrey, partiendo de la premisa que el artista regiomontano construye su proceso de creación bajo las circunstancias que le proporciona el entorno. Esto habla de una participación paralela de la producción con su participación como ciudadano específicamente en esta ciudad. De acuerdo con mi propia experiencia de productor, en los diferentes enfrentamientos que he experimentado de mi obra con respecto a la obra de artistas de otras partes de la República y particularmente del D.F., la cuestión discursiva siempre ha parecido contraria o hasta divorciada entre las propuestas de los artistas regiomontanos y las propuestas de los artistas de la capital. No puedo dejar de mencionar una pequeña conversación que tuve con Teresa Margolles, a propósito de una exposición colectiva de mexicanos en la Casa de la Cultura de Berlín en donde participaban los integrantes del Colectivo Tercerunquinto. Teresa me cuestionaba y se cuestionaba acerca del discurso del artista regiomontano frente a los artistas del D.F. quienes tienen más presencia y más camino recorrido. Ella observaba, que para nosotros los regiomontanos, la producción parecía más el resultado de un juego, un producto un tanto arbitrario, carente de un compromiso político o social. Así mismo, la repentina presencia de artistas

regiomontanos en foros internacionales, insertándose en el mundo del arte contemporáneo, les resulta sorprendente, pues para ellos que ya tienen establecidas redes de difusión o de información, no es tan asimilable este suceso, puesto que no conocen los antecedentes ni el contexto actual que han permitido la evolución y desarrollo del arte contemporáneo en Monterrey (p.17).

En el artículo *Monterrey: Única ciudad nortea que cuenta con infraestructura artística* (2005) Rocío Cárdenas entrevista a la curadora Taiyana Pimentel, la cual asegura que el carácter plural, contestatario y fresco en la escena artística de Monterrey matiza la identidad del arte, la tensión existente entre los museos y las prácticas más contemporáneas generan un diálogo local que atrae la mirada de los artistas foráneos. Los artistas regiomontanos tienen una actitud muy irreverente, muy transgresora y esto es lo que a mí me llamó la atención de lo que estaba ocurriendo en el norte. Desde mi perspectiva, lo más interesante en este momento, son toda esta serie de instituciones independientes y alternativas que surgen y desaparecen con el fin de promover estas propuestas artísticas. Algunas existen tres días, otras existen tres meses, pero actúan como el termómetro de todo esto que está ocurriendo. En comparación con lo que ocurre desde la capital, el circuito del arte contemporáneo es mucho más profesional, los museos han llegado a asumir su responsabilidad respecto a esta posición artística. Y por tanto la Ciudad de México se ubica respecto a otros fenómenos, creo que en Monterrey, aún se están generando dobles discursos principalmente de carácter conservador que hacen que se sigan enfrentando las galerías y los museos *versus* las propuestas de artistas contemporáneos regiomontanos (p.72).

En *Rescatar la tierra para sembrar un arte global* Benjamín Sierra (2004) entrevista al artista Gerardo Azcúnaga. Sierra comenta que las posibilidades que Gerardo encuentra en esta ciudad dan pie a que uno tome esos terrones áridos y secos y los humecte con nutrientes y semillas invitando a la comunidad de agricultores del arte a decidir el curso de este sembradío. La tierra puede ser noble si se la trabaja. Quizá no sea Monterrey el mejor lugar para la abundante

venta de arte, pero bien puede ser una base firme para ver desarrollar la planta y sus frutos, degustando los discursos frescos de la región (p.39).

Enrique Ruiz (2004) en *A treinta años del injerto* coincide con esta idea y explica, en medio del mar de concreto, acero y cristal, emerge cautelosamente un poco de lucidez para pagar con la misma moneda a los que rabiosamente protegen el orden y el bienestar. La mirada que se extiende sobre Monterrey (premonición, deseo o estricta realidad) es más cierta de lo que queremos creer. La gente que nos observa desde fuera no sólo destaca la efervescencia de autores, productores y artistas, sino que enumera una serie de ventajas que nos atañen, como contar con la Bienal, o el CONARTE, así como las subastas, las galerías de la del Valle. Las condiciones bondadosas, desde la aridez de otros sitios, es contrapunto de quienes plantean insistentemente una serie de carencias y limitaciones, las más de las veces con rigor, obligando así la necesidad urgente de seguir creciendo y cambiando. Pero tal vez por eso el caldo de cultivo existe, y de una manera extraña, permite coexistir lo concreto y lo ambiguo, lo inútil y lo eficiente. La ciudad regia es un espacio inconsistente, pero contagioso, que genera continuamente ofertas y experiencias, distraídas y discontinuas tal vez, y también endebles y enfermizas, pero quizás eso es lo que va conformando un ambiente, un asunto del quehacer, un juego y un proyecto. Por lo menos esta condición es interesante, mejor que tener un sentido homogéneo (p.71,72).

Por otro lado, Melissa García plantea la competencia desde una perspectiva interna “Nunca pienso en eso, porque no son mis formas de operar como artista. Generalmente, yo trabajo desde una perspectiva muy íntima, entonces todo mi trabajo surge desde una reflexión de lo personal, que sí tiene que ver por supuesto con lo colectivo o con lo político, pero realmente nunca estoy pensando en los otros artistas más que como una cuestión de referencia para mi trabajo, no como una cuestión de competencia. Aunque no creo que esté mal, pero yo no lo

hago” (García, 2017). Bajo este mismo esquema Pablo Núñez narra cómo ha vivido la competencia en los distintos sistemas del arte en los que se mueve, y concluye que los artistas visuales a través de la competencia fortalecen sus vínculos, sin considerarse directamente competidores. “Yo creo que si pudiera llegar a decir que hay competencia o que yo he tenido una suerte de competencia con alguien, no es algo con artistas realmente, o con egresados de FAV. Por el mismo hecho de que trabajo en distintos ámbitos, pues la competencia es diferente, por ejemplo en el tatuaje. En la actualidad hay una proliferación de estudios y hay algunos que se especializan en una técnica de tatuaje que yo hago, y quizás por ahí va la competencia. En la calle, en el *graffiti*, también sucede esta cosa de discutirse las bardas, y pues llego y pinto algo, y luego llega otro y pinta encima, y ahí la competencia no es nada más con la gente que hace *graffiti*, o con pintores o artistas urbanos, hay proyectos como los de *Acción Poética* de Armando Alanís que también hacen bastante eso, y la publicidad. Todo esto aplica como competencia que yo haya sentido. Hace algunos años intenté competir por una beca y ahí es bastante evidente que hay una competencia, ya que está dirigido a este perfil de productores específicos, y pues es justamente este perfil que forma la FAV, creo que pueda ir más por ahí, ya que se forman estas alianzas, por ejemplo para sacar una exposición colectiva, ahí la misma gente que está metida utiliza estos lazos que ya se formaron para invitar a más gente a una exposición y formar un proyecto más grande. Es como una red de apoyo interesante, no creo que nos veamos los unos a los otros como enemigos” (Núñez, 2017). Siguiendo esta línea, Tony Solís opina “Me he dedicado a la fotografía de moda. Trato de tomar el arte como lo más esencial, pero sigo jugando mis cartas dentro del circuito. Para mí no hay competencia, para mí son compañeros que también hacen buenas cosas. La competencia se da como cada artista lo quiera tomar. Yo no quería sentirme parte de una estafa colectiva, y dejé de entrar a bienales. Además, no creo en el arte que es mejor que otro arte, todos tienen algo que decir” (Solís, 2016).

Ruth Rodríguez habla de la competencia diferenciando las microcomunidades artísticas en la que se desenvuelve y cómo su obra se define de diferente manera a la de los demás artistas. “Nunca lo he visto de esa manera, sería más como decir que estoy en el área de fotografía. Mi caso es particular, porque no hay muchas mujeres fotógrafas y porque mi obra se encamina a lo urbano social, es decir, me separo del mayor porcentaje que hace fotografía artística o escenificada o planeada, o los artistas plásticos que hacen pintura, escultura, grabado. Algo que me ha impulsado siempre es saber que un día eres solvente de lo que más te gusta. Pero sí distingo que hay otros autores que empujan más la venta que yo” (Rodríguez, 2016).

En *Los accesos al sistema operativo de otro artista* (2004) Samuel Cepeda diserta acerca de buscar soluciones a los propios problemas a través de entender cómo opera otro artista, en este caso Adrián Procel. La ciudad de Monterrey está muy entrenada en cuanto al mercadeo y consumo de cualquier cosa, lo difícil particularmente en el caso del arte es que se cae en los formalismos de la oferta y la demanda y si ya eres alguien con trayectoria, con reconocimiento, entonces posees un pasaporte o credencial de acceso a cualquier foro sin que se revise el discurso nuevamente y sin que corresponda el valor de un trapo con pintura con el valor del contenido de ese discurso. Adrián descubrió que se empezó a meter en problemas con su propia producción, porque empezó a plantearse con duda dos cuestionamientos: ¿Estoy produciendo para entrar en esa dinámica de la venta? o ¿realmente estoy produciendo porque estoy consciente de que lo que hago es mi modo de vida y estoy otorgándole a la gente las facilidades para solucionar sus problemas estéticos en lo visual? Él empezó a descubrir esos cuestionamientos cuando vio que el mercado funciona de ese modo. Ahora estoy produciendo porque a cada rato me lo piden y luego ¿dónde quedan mis espacios para producir lo mío? Estos cuestionamientos se empiezan a manifestar de un modo muy constante, porque de repente llegamos a un punto en el

que Procel dice: al fin tengo que comer y voy a comer de esto, pero al mismo tiempo que él tiene demanda de trabajo, él mismo se demanda, se demanda darse un espacio para producirse él mismo. Entonces se le hace un vicio, Procel me lo comenta, incluso le preocupa que de repente se encuentra con estos cuestionamientos y dice: bueno... ¿qué hago? ¿cómo, y a qué hora produzco? o ¿mejor no como y produzco lo mío? No sé que sea más importante, los procesos del arte o sobrevivir del arte, y es difícil pensar que pudieran combinarse (p.41).

En el texto *Cuestionándose la vida mental de otros artistas* (2004) Benjamín Sierra conversa con Adriana Vázquez, la cual comenta, en cuanto a la producción y venta del arte en la localidad supongo que existen dos campos del ser artista, es como dos formas de estar en este mundo: los que no venden pero disfrutan su libertad de proponer y ampliar su discurso, y los que venden mucho pero se sienten frustrados por no poder modificar nada o porque lo que hacen es decorativo y se sorprenden de no quedar seleccionados en las bienales, cuando su reconocimiento se debe a que venden mucho (p.33).

Felipe Ehrenberg hace distinción entre "arte morrallero y arte de propuesta", el primero supone salvar por medios prácticos y comerciales al segundo, que implica búsqueda, riesgo e inventiva. Pero lo incómodo para el artista resulta en sostener una balanza a favor del peso correcto, la justa medida de quien logra consagrarse en el reconocimiento. La aspiración de poder vivir de un discurso artístico puede ser un deseo que está distante de hacerse realidad y que muy pocos logran atrapar. Tal vez el desánimo de ver las condiciones en desventaja para el artista afirmen la idea de mejor jugar al arte, no tomarse tan en serio y producir por gusto, por deseo, por mantener el lujo de crear a pesar de la no venta. Fue curioso escuchar en una conferencia de artistas jóvenes de la localidad, afirmar con orgullo que si no vendes es porque eres bueno y que los que venden mucho es porque su obra es sumamente decorativa y no aporta a la cultura, (no creo que este orgullo se deba a la ausencia de venta de su obra, sino más bien a su

confianza para afianzarse a lo que realmente consideran las nuevas tendencias, persiguiendo reconocimientos, becas, premios y aplausos), algunos aspirantes a artistas salieron perplejos de aquel debate, dudando de ¿cuál será su futuro? ¿cuál de las dos posturas será la correcta y habrán de asumir? (Sierra, 2004, p.37).

En una conversación entre Enrique Ruiz (2004) y Marcela Quiroga, ésta opina “uno escoge, ¿no? si te vas a meter de plano en el circuito, *órale*, disfruta, tú escoges si quieres moverte por un lado, o moverte por el otro. Siempre hay otras soluciones, cosas que no tienen que ver con lo material” (p.68).

Por su parte Aarón de León, Jesús Lozano y Daniel Vázquez observan la competencia entre artistas visuales en términos más prácticos, en las bienales, becas del FONCA, CONARTE, plazas de maestro, por citar algunos ejemplos.

Elma Ríos apunta a la competencia como una estrategia de diferenciación “No hay mucha competencia entre artistas. Todos aquí son muy fijados en tener una identidad propia, que no se parezca a la del compañero tal. Cada quien intenta jalar para su lado” (Ríos, 2016). Desde esta perspectiva, la competencia es un factor unificador que permitiera consolidar una personalidad artística local con distintos matices. Sin embargo, mientras los artistas operan de forma individual, y no reflexionando cómo sumar a la comunidad artística, el resultado es una débil agenda en la ciudad y fragmentación en los públicos.

En este panorama, Tony Solís y Jesús Lozano observaron un mismo problema, del cual éste último ofrece una posible solución que beneficiaría a todo el gremio. Solís (2016) narra “muchos de los profesores que me dieron clase, salieron de ser alumnos a dar clase, sin trabajar en ferias de arte, publicidad, edición, sin viajar, sin producir, sin entrar a galerías. Muchos de los

profesores jóvenes eran muy celosos con los alumnos y trataban de apagar su talento”. De igual forma Lozano (2017) comenta “hay muchos egresados que son muy celosos de su trabajo, y si queremos estar fuertes tenemos que ser compartidos. El talento es lo que se debería de imponer y no ser tan celosos. También muchos maestros son así, porque no tienen visión”.

En este apartado todos coinciden en la importancia de los maestros, no sólo para la formación académica de los alumnos, sino como un referente directo de la forma de insertarse profesionalmente en los circuitos. Los alumnos depositan esperanza en los maestros para conocer agentes activos en el medio, principalmente donde ellos manejen su trayectoria. Su expectativa no está puesta en promocionarse a expensas de sus profesores, pero sí en vislumbrar el funcionamiento real del arte en la plataforma profesional. Por esta razón, los profesores resultan un eslabón clave, algunos para conectar a los alumnos y otros que ejercen el papel contrario.

Nathalie Moureau y Benoit Zenou (2014) afirman que en cuanto a los artistas plásticos, varios estudios han mostrado la importancia de las escuelas de Bellas Artes en el contacto de los alumnos con las redes profesionales. Entre ellos *La ocupación del artista* (2004) de Françoise Liot, donde explica que las exposiciones realizadas, la presencia de los jurados en finales de año y el contacto con los responsables de instituciones, constituyen elementos susceptibles de llamar la atención de un experto del mundo del arte sobre el trabajo del joven artista y de iniciar de este modo, un principio en el reconocimiento del artista. Nathalie Heinich (1998) en *El triple juego del arte contemporáneo* concluye que el papel de las redes de legitimación ha sido recalcado por el arte contemporáneo, en el cual el mundo museal no es el único espacio de circulación artística. En este sentido, Howard Becker (2006) en *Los mundos del arte* menciona que los convenios y las instituciones para las carreras de artistas en el siglo XIX son elementos centrales en el posicionamiento dentro del arte contemporáneo.

Ante el escenario local descrito, los entrevistados sugieren solidaridad de grupo, en vez

de las individualidades; trabajo colectivo, en lugar del reconocimiento aislado; de esta forma lograr objetivos en común, consolidar la identidad y el alcance de los artistas locales serían tareas logradas satisfactoriamente. Es decir, posicionar a Monterrey como un referente en el sector cultural y artístico nacional, gracias al trabajo individual pero buscando fortalecer el reconocimiento de todo el grupo.

Lozano expone “el medio se vería más beneficiado si lo hacen de una manera más abierta que siendo tan cuidada, ya no estamos en el Renacimiento, donde tenemos que cuidar que nadie vea tu obra. Ahora todo mundo ve todo. Por ejemplo, decir aquí tengo a mis compañeros y somos grabadores, y cada uno hace esto. Eso aumenta el nivel. Lo que hay que hacer es ser original, y así como la gente se enorgullece de la carne asada, del machacado con huevo, que así se pudieran enorgullecer de los artistas regios y presumirlos a todos. Imagínate una *Avanzada Regia* en plástica” (Lozano, 2017).

A lo mejor uno no necesita tanto apoyo en el sentido de becas y eso, sino más que todo, apoyo en el sentido de permisos y que te dejen hacer ciertas cosas. Ese es el apoyo que no hay. No me quejaría del apoyo económico; me quejaría más de las restricciones, los impedimentos, la ignorancia con la que te topas a la hora de querer hacer algo. Finalmente, siente uno el compromiso de ser partícipe de lo que vaya a ocurrir aquí, en Monterrey, de estar presente. Está *chingona* la idea de estar yendo, pero también la de estar viniendo. Y de ver reflejado ese desarrollo de la ciudad en la producción de uno, en las obras que uno hace. Hemos estado platicando el asunto de hacer gremios. Para empezar tiene que haber gente que quiera platicar. Eso mismo puede ser un gremio: compartir e intercambiar ideas. Vamos a conocernos y darle cierta perspectiva a la actividad, al fenómeno en Monterrey. Hablarlo, es más claro. Eso de que "no, yo nada más me quedo callado, yo nada más con mis cosas", pues te pierdes de mucho (Ruiz, 2004, p.73).

En este sentido Tony Solís coincide “tiene que ser un equipo sólido y colectivo para que funcione, si quieres que tu ciudad o tu país sean un referente de la moda, del arte, tienes que hacer comunidad. Si quitas trabajo, no haces una industria, tienes que pensar en grande. Hay que hacer equipo, hacer comunidad, a los enemigos hacerlos aliados” (Solís, 2016).

La galerista Emma Molina en entrevista con Benjamín Sierra (2004) comenta, aprendí en un lapso de cinco años y lo primero que me di cuenta fue que, uno de los grandes problemas del arte joven mexicano es que nuestra naturaleza y esencia como mexicanos es terriblemente individualista, un proyecto de arte necesita un consenso para lograr penetración ¿cómo es posible que Gabriel Orozco sea un proyecto tan bien logrado? Quizá porque Gabriel lo pudo leer muy a tiempo: en México todos se sacan los ojos. No se puede hacer un proyecto en Monterrey sin que el vecino venga y te aviente una pedrada. Supongamos que tengo a cuatro o cinco artistas interesantes, propositivos, de gran futuro, como para que tengan un lenguaje universal, lo que menos quiero es que los demás los vean, porque sé que van a venir y me los van a robar y me los van a sabotear, y van a convencerlos de que ellos con fulano o sutano van a estar mejor que conmigo, y me lo han hecho, lo mismo sucede en los museos. Un ejemplo: en Londres un museo muestra la obra de Damien Hirst y tres o cuatro galerías también lo muestran simultáneamente como apoyo en donde todos ganan. Otro problema es la falta de unión entre los institutos que supuestamente le dan validez al arte, los organismos que deben comercializar el arte, los críticos en el mundo entero son los que están marcando la pauta. La actividad de los curadores, críticos y escritores en la localidad está un poco menospreciada, tampoco se les apoya económicamente mucho. El mercado del arte en México está lento, no hay compradores. Necesitas ser más internacional si quieres sobrevivir, la ventaja de Internet es que me ha dado la posibilidad de vender obra a extranjeros (p.49).

Elma Ríos coincide en esta situación y confirma la necesidad de una unidad identitaria

en la comunidad artística regiomontana, para poder ser reconocida en el exterior. “De afuera hacia adentro de Monterrey no nos podemos ver mucho si cada quien intenta encontrar el hilo negro, necesitamos buscar una identidad homogénea, para poder darnos a conocer en otro lado, necesita haber más de lo mismo, y aquí cada quien hace cosas distintas, y si no nos unimos nunca nos vamos a identificar” (Ríos, 2016).

En conclusión, el primer paso para crear y conservar un vínculo es el trabajo propio, de forma consistente y con un argumento sólido, el cual se debe mostrar en la manufactura de la obra y en los temas propuestos. En este camino la autogestión es clave, ya que busca crear e insertar un discurso propio en la escena del arte.

Mediante la enunciación de un proyecto profesional, es posible situarse con una postura definida en la escena del arte. De tal forma, se presenta el trabajo colaborativo y la competencia. En esta etapa los vínculos se empiezan a gestar, aunque con diferentes matices, pero siguen representando una fuente viva de relaciones.

Continuando con la fase de fortalecimiento de vínculos se encontró que Internet es otro eje de análisis que también contribuye a la posibilidad de formar redes de relaciones profesionales.

Marcela Quiroga afirma que los estudiantes lo manejan naturalmente porque es un gancho fundamental para el trabajo. Sin embargo, Enrique Ruiz y Elma Ríos coinciden en la sobresaturación de información. Ésta última afirma “*Facebook* nos cambió a muchos en cuestión de alcance, juega un papel muy fuerte. Ahora ya tengo mis redes hechas y me cansa el Internet, porque hay sobresaturación de cosas, pero en su momento fue una explosión” (Ríos, 2016).

Tony Solís explica porqué el Internet para él es primordial, “el arte y los medios han cambiado y necesitamos cambiar nosotros también. El Internet me ha servido como una red de artistas, para vincular ideas, colaboraciones, y por otro lado, como medio editorial, ya que tengo

mi propia revista, y por ahí hago mis conexiones” (Solís, 2016).

Considerando a Internet como un estímulo para generar comunidad y fortalecer redes de contacto. Pablo Núñez y Adán Sánchez comparten lo siguiente. Núñez (2017) argumenta “Yo creo que sí es fundamental. Juega un papel muy importante, desde el hecho de que el trabajo se dé a conocer por esa plataforma, por medio de la red. La mayoría de los contactos se dan por ahí, una vez que ya estás haciendo lo tuyo por fuera, te encuentran por ahí. La mayoría de esos contactos los consigo por Internet, ven mi trabajo, y me invitan”. No obstante, Sánchez reconoce una debilidad considerable en este aspecto, el cual es indispensable dentro de las estrategias de posicionamiento laboral. “Juega un papel fundamental, me ha contratado mucha gente por ahí, hasta por mi *Facebook* personal o por el *Instagram*. No estoy tan profesional en ese aspecto, me falta mucho de publicidad en ese rubro, a veces se me olvida, y eso es parte de la autogestión también, de las oportunidades que se generan ahora” (Sánchez, 2017).

En este mismo sentido Manuel Emilio Salazar (2016) comparte la opinión, comentando “A mitad de la carrera sólo pensaba en mi producción no en socializar ni difundir mi obra. Ahora mi perfil lo tengo público y me gustaría tener más dominio de mis redes, no quisiera tener miedo de hablar o de opinar, porque parece que sólo es producir, pero no, también hay que tener algo que decir de eso, de los procesos”.

De igual manera, hacen hincapié en la importancia de Internet en el proceso expositivo, el cual permite a los artistas tener visibilidad y circular su trabajo con un alcance mayor al que podrían tener en las salas de exposición. “Parte del proceso expositivo es mostrarlo en medios digitales. Gracias a eso vas teniendo un panorama general de dónde se mueven los artistas, de la agenda cultural, de los eventos en Monterrey, de las galerías, y ahí ves donde te puedes identificar” (Ayala, 2016).

En el libro *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales* se hace un recuento de una serie de textos coordinados por Néstor García Canclini y Ernesto Piedras Feria (2013) en el cual se localiza la investigación titulada *Estrategias creativas y redes culturales para el desarrollo* que llevó a cabo Ernesto Piedras Feria, Gonzalo Rojon González, Alejandro Arriaga Vargas y Ariadne Rivera Aguirre, los cuales exploraron cuantitativamente la forma en que los jóvenes creadores financian, dirigen, administran, organizan y difunden su producción artística. A través de una encuesta hacia personas entre 18 y 35 años en alguna de las siguientes categorías, artista visual, artista multimedia, escritor independiente, músico o cineasta, se propusieron documentar las condiciones laborales y socioeconómicas de los emprendedores culturales o *trendsetters* que residen en la Ciudad de México. Dentro de este análisis, el uso que los jóvenes creadores le dan a las tecnologías de la información y comunicación (TIC) es una de las inquietudes centrales. Durante la última década ha quedado claro que las TIC se han convertido en una plataforma de consumos culturales. El acceso a éstos ha permitido que la industria cultural y creativa adquiriera un papel dinámico y adaptativo. Sin embargo, no sólo los consumidores de bienes y servicios culturales se mudaron a las nuevas tecnologías, también lo han hecho los productores, tanto de bienes culturales como creativos. El uso de los espacios cibernéticos ha tenido un gran impacto en el comercio de contenidos culturales, ya que funcionan como un ámbito de intercambio de relaciones y de información. Independientemente de las posibilidades de comerciar obra, estas plataformas permiten que los artistas accedan a redes de creadores y, por medio de la interacción, enriquezcan sus propios procesos creativos. Una de las principales herramientas es el uso de los *sitios web* o *blogs*. Con ello los artistas han logrado compartir su trabajo con un gran número de personas. Sólo 15 % de los encuestados negó contar con alguna de estas plataformas en línea. Estos resultados muestran que los artistas tienen mayor uso de los *blogs* o sitios que los jóvenes promedio (p.82,86). Al indagar acerca del uso de sitios y de redes sociales fueron los

artistas visuales, los que se distinguieron en la muestra con un 97% utilizándolos por motivos laborales y para difundir trabajos, obras o exposiciones, y en segundo lugar con 74% contactar con gente de intereses comunes (p.88).

Melissa García comenta su experiencia personal, cómo a través de Internet sentó las bases de su proyección profesional. “Para mí lo ha sido todo, gracias a eso he podido trasladar mi trabajo a otros espacios. Gracias a eso me pude comunicar, porque ahí hay dos cosas, cuando yo recién egresé participé en el Festival Horas Perdidas, me involucré en su planeación y fundación. Enviamos una convocatoria a otros países, y esto también me ayudó a posicionarme como artista a nivel internacional. Muchas personas conocían mi trabajo como artista, pero también gestioné ese proyecto, y se convirtió en uno de los festivales a nivel Latinoamérica que llegó a ser de los más importantes del *performance*. Eso me permitió insertarme muy fácilmente en la agenda internacional del *performance*” (García, 2017).

Otra de las líneas de análisis dentro de los vínculos, fue algún personaje clave en el posicionamiento artístico, al servir como puente y conectar a los artistas con agentes afines a su entorno. En este sentido, Elma Ríos señala la importancia de las fiestas y eventos sociales como espacio clave en el desarrollo del posicionamiento profesional, así como para lograr fortalecer la red de contactos. De igual manera enuncia los personajes que en sus experiencias han sido relevantes. “Tengo una red de relaciones, pero hay tres contactos clave: La galerista Emma Molina, un exprofesor Martín Leal y otra artista visual Gina Arizpe” (Ríos, 2016).

Ríos narra “La cantina *Ray Bar* fue lo que eran los cafés para los existencialistas franceses, dado a la inseguridad invadimos las cantinas. A la comunidad artística no le gustaba ir a antros, aparte del riesgo de la inseguridad que se vivía hace unos años en la vida nocturna de la ciudad, por eso *crasheamos* cantinas, era pensar en hacer dinero, pasarlo bien, platicar, era como estar dentro y fuera del circuito. Había música en vivo de bandas locales, venta de obra, de

comida. Las fiestas, son el vínculo para insertarse en el circuito. Aunque tiene que haber una consistente relación si se quieren mantener los círculos, ya que los grupos son dinámicos” (Ríos, 2016).

El bar que menciona Elma está localizado en la avenida Vasconcelos dentro de la colonia Tampiquito en San Pedro Garza García, dado el contexto de violencia que vivió Monterrey y su área metropolitana debido a los enfrentamientos entre grupos del crimen organizado, este lugar fue un centro importante de reunión para las generaciones contemporáneas a Elma (2007 - 2011). Es decir, una fuente viva de capital social, de igual forma que otros espacios identificados a lo largo de esta investigación, entre ellos, las reuniones que a mediados de los ochenta organizaba Xavier Moyssén, narradas por Miriam Medrez en una entrevista con Benjamín Sierra (2004) para el libro *Transferencias, convenciones y simulacros*; la galería BF+15 de Pierre Raine en los noventa, y de manera más actual, la galería Noautomático y el grupo del CPA dentro de la FAV.

Los movimientos de autogestión y la colectividad como herramienta de trabajo han sido decisivos en la búsqueda de nuevas plataformas de producción, gestión y difusión del arte contemporáneo en Monterrey. Han propuesto espacios impresos, físicos y de promoción con características emergentes, que, ante los escasos lugares que aceptaban estas nuevas formas de expresión, les ofrecieran la posibilidad de darse a conocer como artistas. Artistas como Santiago Sierra, Carolina Levy, Adrian Procel, Mayra Silva, el Colectivo Tercerunquinto, marcelaygina, Jesica López “La Negra”, Los lichis, Daniel Lara, entre otros, tuvieron participación en decenas de espacios culturales alternativos e independientes de la localidad, -coordinados por algunos de los mismos expositores- así como en áreas públicas; incursionando en nuevas formas de expresión artística como lo son el arte sonoro, el *performance* y el arte público. Fue así como la antigua idea de que el arte tenía que producirse y validarse desde galerías especializadas,

museos o espacios destinados para ello, empezó a transitar hacia la realización de eventos, fiestas y exposiciones realizadas desde edificios y casas abandonadas, bares, cafés, restaurantes y discotecas (Cárdenas, 2010, p.16, 17).

Adán Sánchez se suma a esta postura y comenta “También fuimos a fiestas y de ahí sacábamos contactos, empezábamos a conocer gente que después de la exposición, se pasaba a la fiesta, y no era cualquier gente, eran personas que a veces iban a exponer y que después nos invitaban a participar en algún proyecto. Ayudan mucho estos flujos. Estar saliendo, que la FAV no sea una cárcel, complementa lo que hagas, que sea un lugar donde se pueda salir; salir y regresar, así todos vamos creciendo y hay retroalimentación. Tienes que salir para insertarte, tienes que conocer personas, hacer amigos. A mí me gusta mucho relacionarme con personas, tengo mis tiempos solo, pero también me gusta trabajar en conjunto” (Sánchez, 2017). En el texto titulado *Economías creativas y economías domésticas en el trabajo artístico joven* de Verónica Gerber y Carla Pinochet (2013) se concluyó que las numerosas experiencias de trabajo colectivo que pudimos documentar a lo largo de nuestro trabajo constituyen, en sí mismas, una evidencia de otros modos de comprender las actividades laborales en el mundo del arte, ya que reflejan una mirada gozosa que no puede explicarse sólo a partir de sus réditos. En muchas ocasiones los procesos colaborativos limitan peligrosamente con las fronteras de la fiesta y la convivencia (p.151).

Claudio Iglesias (2014) en *Falsa conciencia. Ensayos sobre la industria del arte* expone, una publicación bilingüe en formato desplegable, una banda electro, una oficina de producción encargada de realizar residencias y exhibiciones de artistas internacionales son formatos adecuados para un artista joven que opera en una ciudad cuya economía está en expansión y cuyo sistema del arte se globaliza a pasos agigantados, como ocurrió respectivamente con Adriana Lara, con Ciudad de México y con su escena artística en el tránsito de los noventa a los

años dos mil. No resultan evidentes los vericuetos mediante los cuales estas aventuras podrían suponer la continuidad de las experiencias independientes de los años noventa, ampliadas ahora al terreno expansible de la infraestructura comunicacional y el trabajo inmaterial. Más fácil es reconocer en iniciativas de esta clase, en las cuales el mundo del arte se cruza con la moda, la sociabilidad nocturna y la gestión cultural, los signos muy claros de la formación de una red profesional activa, actualizada e interconectada. Pero lo más importante no es comprobar la extensión de la red, sino observar la conducta de la araña: su actitud y su capacidad de metabolismo, sus trucos y su sexto sentido, necesario para escaparse de los lugares en lo que puede quedar encerrada (p. 107).

Adán Sánchez puntualiza el rol que juegan los profesores y compañeros como fuente de retroalimentación para lograr una trayectoria más sólida en el ámbito profesional. “Entre profesores y compañeros te impulsan, pero son los que están haciendo cosas, lo que están movidos. Siempre se busca que los profesores de arte no sólo sean maestros, sino que también estén dentro del mundo del arte. La idea es que el maestro haya ganado cierta beca, se haya relacionado con ciertas personas, ellos son como los hermanos mayores. En mi caso, un personaje clave fue algún maestro que me pudo haber dicho júntate con esta persona porque vende algo parecido a lo que tú haces o te puede dar retroalimentación. Aunque, el coordinador de carrera sí nos apoyó con el proyecto del CPA. Nos dijo: No tengan miedo a que les digan algo, es su espacio ¡quédense, no se muevan! y así empezamos a trabajar ahí”. Dentro de su narración puntualiza el peso que tiene la FAV dentro del escenario del arte profesional. La escuela les ofrece oportunidades de crear redes de contactos, pero depende del trabajo individual y del aprovechamiento que se le de a esta experiencia. Sánchez cuenta “es también por la misma competitividad de la escuela, los concursos de la FAV, lo que se hace ahí dentro, todos mis amigos meten dibujos, pinturas, fotos, instalación y uno queda, pero eso te forja al final. En mi caso, fue el proyecto enlace de

Marco con la FAV. Fue con la exposición de Kubrick, era una pintura, la única que había, porque ¡claro! ¡cómo metes una pintura con Kubrick! Todos eran videos y pues al final, quedó mi pintura. Cuando muestras que estás en FAV si te sirve de carta de presentación” (Sánchez, 2017).

Artemio Narro, artista contemporáneo mexicano, en entrevista con Rocío Cárdenas (2006) durante la feria de arte Zona Maco México Arte Contemporáneo se suma a esta opinión acerca de los maestros, los cuales tienen un peso importante en los proyectos de sus alumnos, principalmente desde un sentido aspiracional, ya que ellos se supone han trabajado y se han conectado con otros agentes de la escena del arte. Mira yo creo que las escuelas de arte tiene como obligación ser más flexibles. No le puedes exigir a una maestra como Marcela o como Gina que se queden todo el tiempo dando clases. Un maestro de artistas tiene que producir por fuerza. Para mí el ejemplo más claro es Abraham Cruzvillegas, que va y da clases un cierto número de semestres y cuando su carrera como productor lo requiere se va a hacer residencias y a producir fuera de México y a *jalar por su cuenta*. Y eso lejos de mermar su calidad de enseñanza, la enriquece y genera sentido a su papel de intermediario. Mira, te lo pongo en el plan internacional, qué ha pasado con artistas como Paul McCarthy o John Baldessari que dan clases en la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA) pues siguen vigentes y *están en la onda*, pero tienen 60 años y siguen siendo influencia de las nuevas generaciones. Es que el arte no es una carrera de 100 metros, en una palabra no se trata de velocidad, sino de resistencia y de estrategia, para mí se trata de un maratón. También hay que entenderlo así, yo tengo 30 años y no creo que esté capacitado para dar clases, por lo menos no en el sentido ortodoxo del asunto académico universitario. En este momento creo que lo que a mí me toca es desarrollar mi trabajo y lo que sí puedo hacer es dar talleres y compartir mis procesos con los más chavos (p.83).

Por su parte, Melissa García narra su experiencia personal en cuanto al posicionamiento de su práctica, el *performance*. “Nadie ha sido clave en mi posicionamiento, pero en mi forma-

ción, Marcela Quiroga, Enrique Ruiz, Georgina Arizpe, Benjamín Sierra, los más importantes como docentes, también Javier Garza porque él apoyó mucho el festival y al final de cuentas el festival fue el que me permitió proyectarme a un nivel internacional como *performancera*. Lo que más me ha dado proyección como artista, ha sido la *performance*, y siendo que ésta en Nuevo León no es algo que esté muy establecido. Fue a partir de mis propios contactos que me fui generando un lugar de manera internacional” (García, 2017).

Pablo Núñez también enlista una serie de nombres que lo apoyaron en su posicionamiento. “Alguien que me haya tomado de la mano y que me llevara a conocer los espacios, pues no, para mí ha funcionado en forma de red. Realmente nadie en particular, aunque, por ejemplo está Enrique Ruiz, que más allá de las cosas que puedan salir a raíz de que nos conocemos, pues su papel como maestro ha sido de los que más me marcaron. En un sentido más amplio, como maestro, está también Rocío Cárdenas que estuvimos en exposición y que ha sido alguien con quien he tenido contacto después de la facultad” (Núñez, 2017).

Tony Solís, Ruth Rodríguez, Jesús Lozano y Marcela Quiroga reiteran a Enrique Ruiz como uno de los maestros, colega y agente del arte más relevantes en sus trayectorias profesionales. Ruth Rodríguez (2016) comenta “Enrique Ruiz fue mi profesor y hasta la fecha siempre está al pendiente de sus alumnos y en establecer lazos y ayudas entre egresados y no egresados. Benjamín Sierra, fue clave en la integración de los alumnos en el panorama artístico local. Si hubo apoyo de FAV, tal vez no en alto grado pero si lo hubo”.

Aarón de León comenta acerca de su particular situación y como ésta se ha traducido en ventajas para su posicionamiento. “Una serie de redes, profesores y amigos de mi padre, ya que un tiempo fue galerista” (de León, 2016).

El penúltimo rubro que incide en la formación de vínculos, se refiere a las características o atributos que han forjado el grupo de artistas al cual pertenecen. Enrique Ruiz cita el valor de

la FAV como institución del arte que sostiene un imaginario particular y estimula proyectos e ideas. No obstante, le asigna el papel protagónico al artista visual. “Pasa algo en que deseamos las cosas juntos, la institución no está directamente determinando lo que un individuo puede hacer, creo que el individuo siempre está en pugna con la institución, persigue sus sueños, su anhelo. La escuela como crisol, como centro de reunión, ofrece la posibilidad de discutir lo que haces, de revisarlo, de corregirlo. Esta revisión del mundo del arte, de la institución, en cuanto a muchos agentes es lo que hace que nos convirtamos en artistas. Mi visión fue diferente, fue alejarme de las galerías. No he tenido ese lugar de artistas citados o referidos, he ocupado otro lugar. Por otro lado, he estado vinculado desde el principio con FAV. Lo que creo aglutina a los artistas es una serie de circunstancias, así como afinidad en los sueños de un grupo de gente que se va encontrando en el camino del arte” (Ruiz, 2016).

El contexto y las demandas de su tiempo son otro indicador que reúne artistas y proyectos ante las emergencias de una época. Cada período del boom del mercado del arte se ve acompañado por una reestructuración del sistema artístico, que se verifica en demandas ampliadas hacia los artistas y en la hibridación de las identidades de artista, curador, crítico y galerista. Así como los pintores holandeses de fines del siglo XVI y el XVII ampliaron su espectro de trabajo al comenzar a producir imágenes de interiores o naturalezas muertas, del mismo modo, a comienzos del siglo XXI, se consolida un perfil artístico ampliado que puentea la división entre el arte y el mercado. Los artistas ya no son responsables solamente de su obra en sentido estricto, sino también de su producción global de significado, su autopromoción y su automercadeo. Cada ola de avance de mercado, pues, genera una expansión del perfil profesional y altera las identidades artísticas (Graw, 2014, p. 146).

Daniel Vázquez asume que el común denominador del grupo de artistas, es el reconocer-

se como miembro y apoyarse. “Entre compañeros nos apoyamos. Para los artistas, el trabajo interdisciplinar y la comunidad es muy importante. Aquí en FAV y con los vecinos de música, con los que se ha compartido la escuela, la licenciatura, proyectos, etcétera; la colaboración y el trabajo independiente son claves. Aunque todos deben de tener sus estrategias para insertarse en sus círculos” (Vázquez, 2017). Isabelle Graw (2014) en *¿Cuánto vale el arte?* explica que los perfiles profesionales ampliados reflejan, también, el “imperativo de conectividad” que obliga a los miembros del mundo del arte a colaborar continuamente. Al operar desde distintos roles, uno se ve obligado a esforzarse en todas direcciones, para no dejar pasar, digamos, ni la menor oportunidad de colaboración. En un mundo hiperconectado, la colaboración es la primera tarea del ciudadano. El capitalismo en red, según Boltanski y Chiapello, hace que todos los individuos dependan unos de otros (p.146).

Marcela Quiroga (2016) explica que la inserción resulta más efectiva cuando es planeada y ejecutada en grupo. “Para insertarse en las redes, funciona más la colectividad, juntarse a hacer cosas, gestionar en grupo, como el *Colectivo Caxa*, el *Colectivo Estética Unisex*, así como lo que pasó en Tijuana con *Nortec Collective*. Estos movimientos promovieron músicos y artistas visuales. En mi caso funcionó mejor así. Empecé a trabajar con un lenguaje más claro del arte en colectivos, entre ellos, *Inconsciente*, *marcelaygina* y el *Colectivo Caxa* con Enrique Ruiz. En el Museo Monterrey tuve participación en la exposición *100 años 100 artistas*, y casi siempre mi trabajo era con gente cercana, colegas y profesores”.

Ruth Rodríguez explica su situación en cuanto a la comunidad de artistas y cómo ha forjado relaciones con ellos. “Pues con sentirme parte de un grupo de artistas, no me identifico de pleno. Quizás tenga que ver, en mi caso, que salgo y entro de la ciudad con talleres, activida-

des o cursos, tanto dándolos como tomándolos, aparte siento una desconexión porque viví en Argentina unos años, y como me dedico más a lo documental, trabajo más con artistas que se mueven en el cine, escritores, poesía, músicos, etc, ellos sí son parte de la comunidad artística pero no de la comunidad fotográfica. Pero por ejemplo sí se me considera dentro de los fotógrafos regios, de hecho, hay un libro de Cerón que sacó de fotógrafos regios, y me incluyó, y fue un honor y un placer para mí. A todos los que aparecen ahí los conozco de saludo o de vista pero no son con los que salgo. Tiene que ver con que soy apática, me gusta estar más inmersa en el público común, me gusta abordar la esfera del arte no desde dentro, sino desde fuera” (Rodríguez, 2016).

De acuerdo a Enedina Ortega Gutiérrez (2012) en *Aprendices, emprendedores y empresarios*, los resultados obtenidos revelan que los jóvenes creadores experimentan diversas formas y estilos de vida e innovaciones que llevan al desarrollo de organizaciones bajo un modelo de red. La etnografía observa que la red funciona como modelo de agregación, de asociación y contagio creativo estético, alrededor de proyectos de aprendizaje (de carácter creativo y/o empresarial) y multidisciplinarios (creativos y/o artísticos funcionales). Sin embargo, la base de estas redes sigue siendo la sociabilidad entre pares y sus espacios físicos y virtuales que los retroalimenta creativamente (p. 128).

Tony Solís comenta que los proyectos comunes son el espacio ideal para forjar grupos de trabajo, donde los lazos tienden a fortalecerse y a extenderse fuera del grupo. “La verdad fue por medio de una revista mexicana donde incluyeron a varios chavos de 20 años y con ellos colaboré tres años y medio, la revista era semestral. Esa revista hizo una generación de fotógrafos y que ahora después de muchos años y de redes sociales, estamos conectados. Ahora que somos grandes, trabajamos y somos amigos, nos vinculamos para proyectos. Esa es mi generación” (Solís, 2016).

Melissa García explica lo que posibilita un sustento sólido para generar vínculos. “Mi grupo de artistas son mis amigos pero no nos une nada en términos ideológicos ni conceptuales, entonces es más que nada una relación de amor y amistad” (García, 2017).

Esta organización a manera de red es un ejemplo perfecto de una economía que prospera en base a acuerdos personales, leyes tácitas y conversaciones casuales. La socióloga Karin Knorr-Cetina (2006) se refiere al mercado del arte por analogía con los mercados financieros, como un mercado en red. Los participantes de semejante red definen el lugar del mercado en base a sus relaciones mutuas. El sociólogo Nico Stehr (2008) en *Moral Markets: How knowledge and affluence change consumers and products* también aboga por un modelo del mercado en tanto práctica sociocultural. En consecuencia, son las distintas relaciones entre aquellos involucrados en este mercado las que definen la esencia y el movimiento de la red (p.79).

Por su parte, Adán Sánchez sintetiza los elementos necesarios para crear y fortalecer la pertenencia. “Para generar grupo cuenta todo, la facultad, las clases, las exposiciones. En mi caso, se empezó a generar comunidad a través del CPA” (Sánchez, 2017).

Manuel Emilio Salazar comenta que dos de las características principales que aglutinan a los artistas es la persistencia y la capacidad de adaptarse. “Tienes que insistir en las convocatorias, porque los apoyos no son muchos. Aparte cuando hay elecciones, se recortan premios. Se tiene que ser consistente. Siempre te tienes que adaptar al contexto. En el Colectivo Salazar, donde participo, nos adaptamos para poder entrar en el circuito. No es lo mismo meter una pieza a la Bienal de FEMSA, o a la de la Reseña o a la Bienal Emergente o con la Plástica de San Pedro” (Ayala, 2016).

Ayala Salazar continúa explicando “Si yo me dedicara nada más a la pintura, se vería mi crecimiento constante, yo me he desarrollado en todos los medios, pero no al máximo, he intervenido madera, cartón, metal, aluminio, pero a la hora de que te identifican no te ves constante,

ven que tienes variación de propuesta pero no una línea fija, no hay algo en lo que me pueda especializar. Hay que considerar la viabilidad, uno se adapta, uno ve como dosifica su producción de acuerdo a las convocatorias. Para que si de algo te puedan etiquetar sea de algo variable, no estático” (Ayala 2016).

Este sentido de adaptación también lo señala Jesús Lozano como una pieza fundamental para fortalecer vínculos. “Es básicamente como el productor se va adaptando a la ciudad, a los retos que tiene aquí. La FAV no produce artistas, ese es un planteamiento muy claro, a mí me dijeron desde el primer día, si salen de aquí no eres artista, aquí no te vamos a enseñar a ser artista, aquí te vamos a dar una licenciatura en conocimientos sobre arte, sobre estética, sobre esos tema, pero aquí no vas a tener un título de artista ni el éxito artístico garantizado ni nada. En mi caso particular FAV fue indispensable para formar el grupo de música *Cabrito Vudú*, ya que esto sucedió con compañeros de la facultad, y resultó muy significativo. Aunque, fue casualidad, nos gustaba mucho la música aparte del arte” (Lozano, 2017).

Dentro de este aspecto de adaptabilidad, también se puede anotar la postura de Pablo Núñez, al señalar a Monterrey como un espacio de pugnas entre la herencia artística y las posibilidades reales de profesionalización de los artistas. “Pues un poco con el estar peleado en la ciudad, en estar entre un aparente forcejeo con las cosas que nos da el contexto y nuestra propia condición de productores que asumimos porque quisimos, el estar en ese estira y afloja, es algo que siento que forma en particular a los alumnos de Monterrey, la terquedad” (Núñez, 2017). Bajo esta figura que representa la ciudad y la influencia que tiene en los artistas visuales, Elma Ríos (2016) opina “Lo que une al grupo es la sed y las ganas que todos tiene de que algo suceda en Monterrey, y esto se divide en dos grupos, los que dejaron la vida pasar haciendo arte y los que están resentidos con el arte pero no hacen nada”. Enrique Ruiz (2004) coincide y opina que la convicción de hacer arte, ese deseo terco de hacerlo a pesar de la falta de apoyo, quizás tenga

que ver con un ambiente facilitador que apareció y se consolidó en los setenta: coleccionistas, artistas de paso, reuniones en talleres y casas de promotores, escuelas, museos de grupos empresariales, visitas de críticos y curadores, etc. que acercaron de manera sustancial los documentos, los autores y las piezas que son fundamentales para comprender el panorama occidental del quehacer artístico, abriendo con ello las puertas a la observación directa, a la información específica, a la vivencia personal, y la posibilidad de participar en ello. Por su parte, las generaciones de artistas que se formaron antes de los setenta no parecen involucrados en esto. Algunos consideran estas generaciones obsoletas o desdibujadas. Es como si los setenta hubiesen sido la oportunidad de hacer un borrón y cuenta nueva, un partir de cero, un eliminar vestigios y antecedentes, e instalar de manera simultánea y contundente el escenario internacional, la pasarela global, el nuevo eje Nueva York-Berlín-París de la producción y el comercio del arte contemporáneo. La misma ciudad en su conjunto, en su complejidad, ha cambiado terriblemente en los últimos treinta años, convencida de las virtudes del trabajo y el salario, alimentada por la cercanía de la frontera con E.U.A y construida como la vanguardia del Tratado de Libre Comercio. Con este impulso, con la mirada puesta en los modelos de desarrollo del primer mundo, deseando dejar de ser un pueblo ciclista para convertirse en una metrópolis, y con ello establecer y consolidar las alianzas con dichos modelos, se inició la transformación regiomontana, con la apertura de los museos y galerías de arte (entre muchas otras cosas). Sin embargo, después de más de treinta años de iniciada la "tarea", el resultado es incierto, cuando menos para quienes no sólo desean apreciar el arte, sino producirlo para la ciudad, y para convertirse ellos mismos en uno de esos íconos-mitos-protagonistas del *mainstream* (p.62).

Monterrey constituye un personaje central en el imaginario de los artistas visuales, no sólo por ser el contexto de su desarrollo educativo, sino por representar geográficamente la primera plataforma de su capital social. Por esta razón se le dedicará un apartado en el siguiente

capítulo, donde se explorarán las distintas ideas de estos artistas acerca de la ciudad y cómo fortalece o debilita su posicionamiento profesional. Hasta este punto, se concluye que Monterrey funciona como un escenario compartido que reúne a los artistas y sus experiencias en el campo profesional, ya que los retos que impone la ciudad manifiestan las razones por las cuales tienen que desarrollar habilidades extra a lo que conlleva la producción de obra.

En este proceso de construcción de capital social, el último de los ejemplos en la fase de fortalecimiento de vínculos incluye las formas de trabajo de los artistas visuales. Es decir, enfocados únicamente en su práctica o han tenido que incursionar de forma paralela en la curaduría, en la investigación, en la museografía o en algún otro rol. Ruth Rodríguez revela que la esencia del arte recae en la labor orgánica del artista para con su obra, así como con el compromiso que implica esta práctica al tener que trabajar en paralelo a la producción de la obra. “Igual que todos los estudiantes, trato con mi obra propia, hago difusión cultural, ahí está el proceso y la ejecución del arte. Hay que hacer de todo, y tienes que aprender a trabajar en paralelo” (Rodríguez, 2016).

Isabelle Graw (2014) en *¿Cuánto vale el arte?* desarrolla esta idea del artista contemporáneo, del trabajo multitarea que hoy en día es compatible con el mercado. ¿qué pasa con el artista-crítico, que une en una única persona dos series de capacidades tan distintas? Tener muchos empleos se convierte en un problema complejo en tanto el juicio del artista-crítico supuestamente independiente puede transformarse en una campaña de ventas de la cual él mismo sale favorecido económicamente. Existen críticos que al mismo tiempo escriben sobre artistas, dirigen una galería y son artistas ellos mismos. Y sus negocios como galeristas salen indirectamente beneficiados de su poder simbólico como críticos. No estoy pidiendo aquí por un regreso al orden rígido de la división del trabajo tradicional: el problema es la falta de conciencia más bien, la falta de autorreflexión en el análisis de las distintas funciones involucradas. En la

actualidad, sin embargo, se está produciendo un cambio en dos sentidos: no solo el sistema gale-rista-crítico se está erosionando para dar paso a una nueva constelación. El pacto de largo plazo entre el artista y la galería en el que se basaba este sistema ha sido reemplazado por asociaciones temporarias, diluyendo el perfil programático original. Pierre Bourdieu habla de valor simbólico para referirse al valor que va más allá de una evaluación económica. En el campo de la historia del arte, generalmente son los historiadores del arte, los críticos y los curadores los que contribuyen a generar este valor simbólico, aunque desde un tiempo reciente, este rol lo llevan a cabo, cada vez más, el estilo de vida y la moda (p.144, 145, 168).

En este marco, Melissa García (2017) explica cómo el contexto local empuja a los artistas a trabajar de forma paralela a su producción “En Monterrey los artistas tenemos que hacer todo y eso incide en qué tanta producción podemos tener, porque está dividida tu energía. Tu trabajo lo tienes que dividir en hacer tu obra, organizar la exposición, escribir, hacer la rueda de prensa, etcétera”. Elma Ríos coincide en la necesidad que tienen los artistas por aprender a realizar distintas actividades en función de su producción artística “Aunque sorteando muchos obstáculos, pero sí los artistas hacen un poco de todo” (Ríos, 2016). De tal manera se confirma la idea expuesta por Pablo Núñez, donde coloca a la terquedad como un atributo frente a los obstáculos profesionales que implica la ciudad.

Claudio Iglesias (2014) en *Endeudado, emprendedor o burócrata. La figura del artista, la escuela de arte y el movimiento estudiantil en Santiago de Chile* analiza cómo el autoempleo, el liderazgo, la modalidad maratónica de trabajo en equipo, la interconexión y la capacidad de pasarse comidas se convirtieron en características distintivas de una generación de artistas, construida entre la figura épica del *freelancer*, el empresario de riesgo y el típico estudiante exigido. En esta intersección de mitos contemporáneos se logra poner la personalidad cultural del artista en palabras e imágenes (p.129).

Tony Solís explica otro motivo por el cual es básico trabajar en distintas áreas del arte. “Depende mucho, yo criticaba a la gente que hace multitareas, o sea no los entendía porque yo sentía que sólo era fotógrafo. Últimamente cuando la fotografía no me alcanza para decir algo, lo hago por medio de ser editor, y le pido a mis colaboradores en continuar en la revista lo que yo empecé a decir. Hago videos, fotos, escribo, y hago de todo para poder decir algo. Lo que quiero decir, es que todo está en función de un discurso, aunque hay gente que sólo pinta y eso está increíble, a mí ya no me alcanza, necesito de todo” (Solís, 2016).

En los contrapuntos finales de la investigación desarrollada por Verónica Gerber y Carla Pinochet (2013) cuentan que de acuerdo a su experiencia de investigación quienes se desempeñan en el campo de las artes valoran positivamente diversos aspectos de su modo de vida –trabajar en lo que les gusta, distribuir el tiempo de trabajo según las necesidades y tener la posibilidad de realizar actividades diversas a través de proyectos- los “costos” del sistema laboral artístico están presentes en el corto y, sobre todo, en el largo plazo. Hemos visto que los artistas visuales deben manejar sus presupuestos considerando frecuentes periodos de desocupación u ocupación parcial; que a menudo deben asumir muchos empleos simultáneos (no siempre conforme a sus intereses), y que poseen escasas garantías sociales como seguros médicos, contratos y prestaciones (p.151).

Enrique Ruiz categóricamente enuncia al artista contemporáneo como un profesional multitareas, que debe exigirse cubrir todos los rubros de su práctica para insertarse de forma más eficiente en el mundo del arte. “Desde los sesenta, ya se concebía al artista como multitareas, eso es algo básico para mí, eso tiene que ser, el artista tiene que ver por sí mismo, pensar en su trabajo, hablar con gente, tener relaciones públicas, administrarse, trabajar en otras cosas mientras le va llegando su lugar en el mundo del arte. Es parte del perfil del artista de mitad del siglo veinte para acá” (Ruiz, 2016). Además ilustra con un ejemplo el porqué en el arte, el peso recae

en el artista visual y en sus estrategias de posicionamiento, lo cual implica reconocer cuándo trabajar en colectivo, de manera individual o de forma interdisciplinaria. “Eso de los colectivos no es algo que se formalice, en el teatro, por ejemplo, todavía hay estructuras, director, escenógrafos, vestuaristas, maquillistas, hay reparto y reconocimiento del trabajo, acá no, es el proyecto el que *jala* a la gente y éste le da estructura al equipo. Y esto lleva al fracaso muchas veces, el colectivo de artistas, no es una compañía de teatro que produce toda la vida, en un momento se da la sinergia y esto hace que ocurra el arte colectivizado. No son fórmulas que se puedan repetir, cuando ya no hay proyecto, o no se quiere compartir, o no todos están de acuerdo, se acaba el trabajo” (Ruiz, 2016).

Manuel Emilio Salazar comenta la importancia de saber interactuar con todas las formas y técnicas que implica el desarrollo artístico, ya que esto es lo que suma en el valor de un artista. “Tienes que hacer un poco de todo. Cuando te dedicas a una sola práctica, te vuelves más especializado en algo y tienes la ventaja de que, aún siendo el movimiento del artista vertiginoso, ves constante el crecimiento. Cuando quieres aprender de todo, ves un crecimiento caótico, desmedido, extraño, yo convivo con la pintura, escultura, *performance*, instalación, de todo. La gente te abre la puerta para insertarte en un circuito, pero el que responde eres tú. Dependes de ti, de cómo muevas los contactos y las relaciones. Estás ahí porque saben tu trabajo, del compromiso que tienes” (Ayala, 2016).

En este sentido, Aarón de León (2016) comenta “Puedes gestionar algo como artista individual, pero tienes que hacer de todo un poco, hay que saber algo básico de cada área”. Por su parte, Marcela Quiroga coincide en el valor multitarea del artista. “Definitivamente, tienes que saber hacer de todo. A mí me ha tocado ser gestora y curadora de las exposiciones con los

alumnos, así como productora para otras exposiciones. En mi experiencia, aprendimos y resolvimos como artistas todo, desde la creación, los procesos, la exposición, el montaje, limpiar espacios. Hacemos de todo, desde hacer las piezas, decidir cómo se mueven, dónde se mueven, en fin, todo el circuito” (Quiroga, 2017).

Jesús Lozano señala el peso determinante que tienen los artistas de forma individual. De tal manera que esos esfuerzos individuales si son sumados, podrían marcar una diferencia social en cuanto a la percepción que se tenga del arte. “Al artista le toca hacer un poco de todo. Como a todos. Se tienen que vender, obvio no es lo mismo vender arte que citas médicas. Si te fijas todos los movimientos artísticos en la historia es porque el artista quiere, no es porque la gente quiere. El artista es el que se movió, el que hace posible conectar, si él no conecta, la gente no va decir, sí, que venga. Ellos no lo van a buscar. La gente no da audiciones, el artista es el que dice: ¡Ven, mira, pásale, por aquí es! Toda la gente en la ciudad los debería de conocer y estar familiarizados con ellos, y decir voy al estudio de él o ella, y aquéllos tienen una galería. No sé porque no se da, más que falte público, es el mismo artista el que tiene que ofrecer la visión, el público ya verá si le gusta tu proyecto o no” (Lozano, 2017).

Pablo Núñez explica esta área coyuntural de los artistas visuales. “Pues eso sería lo ideal, quizás no el mejor artista, pero el artista que mejor se posicione debe saber hacer relaciones públicas, conocer de historia del arte, por ejemplo. Creo que cada uno toma el camino para el cual está hecho, el que quiere y el que más le convenga, yo por ejemplo, me cuesta trabajo esto de ir y conocer al dueño de tal galería, no me gusta ir a las inauguraciones. He procurado más bien en profundizar mi trabajo, en lo técnico y en todo lo demás. Cada uno se las va arreglando, si tu fuerte no es hacer amigos, pues quizás trabajando mucho, pero bueno, la verdad es muy variable. A lo mejor para el artista ideal, que vende y así, pues tienes que saber de todo, pero no

es el único camino, hay otras formas de hacer las cosas” (Núñez, 2017).

Adán Sánchez comenta la importancia de complementar la educación recibida en FAV con cursos, talleres o experiencia externa a la escuela. Eso estimulará habilidades integrales dentro de la práctica artística. “Tienes que saber de todo, y tomar cursos de todo, ver tutoriales, hacer de todo. Así he conocido a personas de la UDEM, trabajando en proyectos juntos y alguien hace una tesis de artistas emergentes, y ya me hablaron. En esa ocasión eran puros de la UDEM y dos de FAV, y pues ahí queda el registro en ese libro, y se te abre la mente, de que no sólo estás tú con tu visión de artes por parte de FAV” (Sánchez, 2017).

Una forma de trabajo es el dividir el esfuerzo y los recursos en función de una producción artística, pero la realidad es que no es así, los artistas visuales tienen que saber jugar distintos papeles para lograr posicionar su obra. Tienen que aprender algo de museografía, relaciones públicas, curaduría, etc. El artista que mejor sepa manejar estos rubros, además de sus redes sociales digitales, aprovechar sus contactos en los circuitos artísticos y desarrollar procesos de autogestión, podrá contar con herramientas sólidas para fortalecer vínculos. La transferencia o acumulación del capital social se hace posible cuando se presentan estas condiciones. Sin embargo, esto depende del agente, de sus características, de sus experiencias y de su recorrido dentro del mundo del arte. Aunque algunos también asumieron esto como una ventaja y no como una carga mayor, es decir, conocer el lenguaje y la logística que gira en torno a la producción del arte permite una mayor eficacia profesional.

El capital social no sólo implica la red de relaciones sino la capacidad de trasladarlos y movilizarlos para generar beneficios específicos, los cuales implican intercambios materiales y simbólicos sugeridos por Bourdieu. No obstante, el principio de reconocimiento en un contexto homogéneo es la característica necesaria para que exista una transformación entre relaciones de cualquier tipo a relaciones de capital social, donde este reconocimiento generará los intercam-

bios. Esta capacidad de trasladar y movilizar dichos recursos que ofrece el capital social es a la que alude Bourdieu para asumir la tendencia a la concentración de la mayor parte del capital social en poder de algunos artistas visuales, lo cual genera una distribución desigual del mismo, así como una reproducción asimétrica.

Los artistas visuales entrevistados no pretenden regresar a la idea romántica de los artistas auspiciados por un sólo jefe, donde el artista sólo se preocupaba por producir. Aunque, algunos expusieron como un oportuno planteamiento que en la práctica los roles deberían estar menos difusos. El deseo manifestado como común denominador es que el artista pudiera concretarse a consolidar una propuesta clara, que le permita no sólo a él ser identificado, sino dar voz a su contexto y realidad.

No les resulta negativo que el artista tenga que involucrarse en otros aspectos de su práctica, ya que formaliza la creación de vínculos, pero si les resulta alarmante que las instituciones o sistemas del arte locales no realicen un compromiso claro para cubrir esos rubros, o por lo menos para apoyarlos. Por otro lado, resulta evidente que muchas veces el artista tiene que trabajar de forma paralela no sólo en lo referente a su obra, sino en algo más que le permita sostener sus actividades de producción. Este trabajo paralelo no necesariamente tiene que ver con el arte, y es una situación que la mayoría señaló como negativa, porque esta fugas de energía no permiten consolidar propuestas individuales, y por lo tanto, un grupo de artistas que sean reconocidos local y nacionalmente.

Enedina Ortega Gutiérrez (2013) también concluye en su texto *Jóvenes techsetters y emprendizaje en el contexto de la economía creativa* que se pudo revelar cómo están involucrados en la producción cultural –desde experiencias novedosas a niveles de participación grupal e individual- intentando posicionarse en la crisis del mundo laboral, combinando “*chambas, chambitas* y los apoyos familiares y de barrio” para completar sus ingresos de sobrevivencia y

solventar sus proyectos, en el marco de una sociedad estancada y de un Estado que perdió sus capacidades de respuesta y acción, y que sólo retóricamente proclama el papel que tienen las tecnologías de la información, el modelo de emprendimiento y las industrias creativas como pretendida solución a la crisis económica del país (p.175).

5.4 Fase 4. Consolidación de intercambios materiales y simbólicos

Los vínculos se pueden crear y fortalecer a través de distintas circunstancias como la autogestión, la competencia, Internet, el trabajo multitarea, entre otros. Estos procesos encaminan los vínculos a la última fase del capital social, los intercambios. El contenido de éstos es orientado a intercambiar apoyo social, lo cual pueden ser material o simbólico. Los primeros se refieren a la ayuda material, monetaria o financiera e información, mientras que el segundo rubro apunta a la dimensión emocional y afectiva. En ambos grupos se observa el proceso de consolidación del capital social, ya que la conquista de esta fase representa una vinculación superior a lo contingente. Al llegar a esta etapa, la clave es dedicar distintos recursos e invertir tiempo en movilizar el capital social para que pueda ser de largo plazo.

Los entrevistados mencionaron diferentes formas de intercambios, los cuales aluden al sistema del arte específico en el que cada uno se desenvuelve. No obstante, se agruparon para observar de manera general en qué consisten, y se les otorgó a estos grupos un nombre de identificación para fines de redacción y sistematización de la tesis. Dentro de la primera categoría (intercambios materiales) se encontraron cuatro distintos casos. En primer lugar, se enumera la clase que se denominó como intangibles, entre ellos se presenta el intercambio de tiempo, conocimiento, experiencia, información de becas y apoyos, información de trabajo, información acerca de convocatorias, información en redes sociales e invitación a montajes. Elma Ríos (2016) comenta “La iniciativa privada con gente joven que va empezando, apoya mucho, porque

saben lo difícil que es, y entre todos hacemos comunidad y *apoquinamos* algo, yo lo que más pongo es tiempo, soy como una pequeña agencia que vincula gente”. Tony Solís (2016) explica “Esto no se dio de un día para otro, han sido años haciendo esto, trabajando; y en cada etapa ha pasado algo bueno. Soy un poco lento para el amiguismo, pero afortunadamente mi trabajo siempre se ha vendido por él mismo”.

Por su parte Manuel Emilio Salazar (2016) explica “La maestra Rocío Cárdenas me invitaba a montajes, cosas que aquí no me enseñaban; con la maestra Celeste Flores aprendí de logística y autogestión, en fin. Tienes que confiar en ti para tener práctica par hacer más y para llegar a ser competente. Ya sea donde estés, tienes que relacionarte con la gente que te toca relacionarte. Tienes que lograr que esas personas vean para que eres bueno y que te identifiquen por algo”.

La segunda clase se calificó como intercambios materiales de red, los cuales se refieren a contactos de trabajo. En ellos se encontraron dos caminos básicos para conseguirlos, uno era por medio de la FAV y del trabajo que los artistas realizan, mientras que otros se daban a partir de eventos culturales, exposiciones o fiestas.

En la primera categoría, Pablo Núñez (2017) explica “Por fuera, es decir profesionalmente el acercamiento a ciertas instancias, en mi caso, si está un poco separado o ajeno de las instituciones, pero el tener esos contactos de exprofesores o gente que conocí en la FAV, me permite que ellos me vinculen a ciertos eventos o procesos que se dan más en la institución y pues sí me permite un poco más de movilidad. Creo que lo que más movilidad me ha dado es trabajar en la calle, pintar en la calle, es lo que más puertas me ha abierto, de alguna forma que mi trabajo se empiece a reconocer como de mi autoría, pues ha sido a raíz de eso, de estar en la calle, de andar en la calle, ha sido por ese lado, y por el tatuaje un poco también, esas son las áreas donde más me muevo. También un poco porque maestros o gente de FAV veían mi trabajo

en la calle y me vinculaban a cursos o exposiciones. Llegué a estar invitado a unos procesos que se fueron dando en la Escuela Adolfo Prieto, también estuvo Enrique Ruiz en uno de ellos, pero siempre partiendo de que yo trabajaba en la calle”. Adán Sánchez (2017) comenta “Lo que me ha ayudado mucho son los contactos extranjeros que obtuve a través del intercambio académico. La FAV me sirvió como conexión para el ambiente del estudiante de artes. Por ejemplo, en la Ciudad de México, hay muchos amigos que se fueron para allá a estudiar artes, y *está padre* porque luego te presentan amigos de allá o gente que se fue a otro país”.

Artemio Narro en entrevista con Rocío Cárdenas (2006) coincide en la peso de la institución para un artista visual. Éste comenta, para destacar en el arte, bajo las condiciones de mercado y de instituciones en México, no es un secreto que tienes que desarrollar un trabajo artístico que valga la pena, dándote de topes, echando a perder, muriéndote de hambre, desilusionarte, diciéndote que puedes hacerlo mejor, que no te puedes conformar con vender un cuadrito o muchos cuadritos en MACO. Arriesgarte a ir a buscar a los otros, en una palabra terqueándole y definitivamente recomendándonos entre nosotros, buscando que otros te hagan segunda, juntándonos para jugar todos en bola, sino qué chiste tiene ¡hay que divertirse también! En una palabra evolucionar y crecer bajo las condiciones que sean y en el lugar que sea. Creo que no se trata tampoco de estar contra la institución, mira yo como artista me formé en una de ellas (la escuela de arte de la Esmeralda) y *es bien chido* estudiar y generar ideas desde ahí. Pero es un proceso de necesidades mutuas, y es como cuando sales de la escuela y no quieres ni saber de ella, y menos de tus maestros. Pero pasa el tiempo y la propia institución te requiere porque estás destacando. Y es ahí donde tú tienes que buscar estrategias para estar y no estar. Sonaría ridículo a estas alturas decir que no necesito a la institución. Claro que la necesitas, pero tú debes ser él que decida y se conciente de hasta dónde llegas con esa institución, y de qué manera planeas tu vida como productor para que ambos generen beneficios y ganancias. Debemos reconocer que

el artista forma parte de un mercado. Y tan sencillo que cuando un trabajo mío se vende, ese mismo mercado me genera posibilidades de reconocimiento y no solo económico. Además sustento mi vida y me la paso mejor (p.84, 85).

Manuel Emilio Ayala (2016) cuenta su experiencia “Llegué a ciertos contactos por trabajo propio, porque tienes que producir, la gente tiene que ver que produces y que eres constante, que hay un nivel de consistencia. Hay alumnos que no se hacen de un cuerpo de obra, y yo *me moví*, y por eso los profesores ya saben que tengo obra. La clave es que mientras estás presente en una plataforma, tienes que lograr que te vean, que te noten, por eso está el recurso del mural por ejemplo, y eso lo uso mucho”.

Ruth Rodríguez (2016) también cuenta su experiencia “cuando estuve en MARCO, se armó un proyecto con la *Tate Gallery* y también con el Centro de Readaptación Social (Cereso), de ahí quedó el contacto con el penal y pude hacer un proyecto de forma individual”. Jesús Lozano comenta “principalmente mis lazos son con compañeros de generación. Hay una compañera que puso su negocio de tintas para serigrafía. Eso lo puso aquí en Monterrey. Es dentro del medio, pero dentro de las artes gráficas”.

Por otra parte, dentro de la segunda categoría en este grupo de intercambios materiales de red, Tony Solís narra “Esto define qué tipo de persona quieres ser, hay gente que se la vive en fiestas y de ahí saca contactos. Cualquiera que me conozca sabe que no salgo de mi casa, aunque sí es cierto que hay eventos que notan tu presencia, y esto ayuda”.

A lo largo de la historia del arte se puede notar una delgada línea entre las reuniones casuales, conversaciones informales, fiestas, momentos de esparcimiento y diversión, con los espacios para pedir o comprar una obra, ya que se recrea un contexto de mayor intimidad y cercanía entre las partes, pero muchas veces también de contratos informales. Miguel Espel (2013) comenta varios ejemplos de artistas modernos que mezclaban casi de manera uniforme

los negocios de su obra con eventos como los mencionados, uno de ellos es Pablo Picasso. Es incuestionable, que además de un genial artista, Picasso fue un extraordinario vendedor de sí mismo. Sus marchantes le compraban periódicamente sus obras o le ayudaban a venderlas pero la inexistencia de exclusivas comerciales le permitía vender también directamente a sus propios clientes. No olvidemos que Picasso fue capaz de compaginar un intenso trabajo artístico con una capacidad innata para relacionarse con la gente que le interesaba. Gracias a las buenas relaciones con otros artistas y su amistad con literatos y poetas, Picasso tuvo la ocasión de conocer a los coleccionistas más destacados de la época (p.175).

Isabelle Graw (2013) brinda un par de ejemplos más, en el sistema galerista-crítico, como lo sugiere el nombre, el artista queda relegado, en gran parte también porque este sistema está basado en una visión restrictiva de la creación artística. Se espera que el artista se preocupe sólo de cuestiones artísticas en un sentido limitado, porque todo lo demás (producción de sentido, comercialización) se negocia con el crítico y el galerista. Pero el relegar al artista exclusivamente al rol de proveedor de imágenes ignora el hecho histórico de que artistas como Rembrandt y Courbet ya jugaban un papel activo en la comercialización de su trabajo (p.172) Por su parte, Andy Warhol puso en riesgo su reputación como artista al consolidarse como celebridad y rodearse de un *jet set* internacional cercano a la moda, y políticamente dudoso, especialmente durante los años setenta, hoy en día los contactos glamorosos con el mundo del espectáculo y el ingreso en la aristocracia de *Hollywood* no amenazan en lo más mínimo la credibilidad de un artista. Al contrario, los aplausos del *mainstream* cultural no caen para nada mal en el mundo del arte (p.132) De acuerdo a los hechos expuestos, esta práctica se ha heredado a través de varias generaciones, quizás de ahí nazca un mal entendimiento a la vida del artista, ya que muchos de los contratos se cierran en circunstancias de poca formalidad. No obstante, la práctica artística conlleva largos procesos de creatividad, planeación, ejecución y difusión que también es nece-

sario valorar y visibilizar.

Aunque algunos prefieran obtener sus contactos de otras formas, la realidad es que las fiestas son un innegable medio que permite consolidar muchas relaciones profesionales. En este sentido Adán Sánchez (2017) y Elma Ríos (2016) opinan respectivamente, “También fuimos a fiestas y de ahí sacábamos contactos, empezábamos a conocer gente que después de la exposición se pasaba a la fiesta, y no era cualquier gente, eran personas que a veces iban a exponer y que después nos invitaban a participar en algún proyecto. Ayudan mucho estos flujos, que se pueda salir; salir y regresar, así todos vamos creciendo y hay retroalimentación”. “Las fiestas son el vínculo para insertarse en el circuito. El que trabaje y tenga talento va a saber quedarse, pero esto no es crucial para entrar”.

La tercera tipificación dentro de los intercambios materiales, es el rubro denominado como oportunidades laborales. Este grupo de intercambios se materializa de dos formas, individual o colectivamente. En el primer segmento de estas oportunidades laborales se encuentra, trabajo como docente, conferencista o exposición, trabajo en arteterapia; así como en eventos, cursos, talleres de logística y autogestión; clases de fotografía y de producción de moda, así como becas en CONARTE o FONCA. Melissa García (2017) comenta su experiencia “Yo soy artista visual, también hago otras prácticas, aunque posiblemente mi trabajo como *performancera* es el que más se conoce, pero por ejemplo también me dedico a la gestión de proyectos comunitarios, al arteterapia en términos terapéuticos en la dimensión psicológica y psiquiátrica, así como al activismo feminista y a la gestión de proyectos de educación académica, y a la investigación. Mis principales alianzas han sido con la universidad, la FAV donde estudié, he dado clases, pero también como gestora de proyectos culturales hemos colaborado, y hemos invitado a colaborar a la escuela con ciertos proyectos. En CONARTE por supuesto, ya que es una institución que su trabajo es apoyar la difusión de los artistas locales a través de las becas, y a través del emplea-

miento”. Daniel Vázquez (2017) comenta “Compañeros de otras generaciones te conectan con otros en docencia o exposición, así como alumnos que te recomiendan para pláticas o exposiciones. También con el *Colectivo Resonancias* hemos recibido apoyo de CONARTE para participar en festivales fuera de Monterrey”. De la misma manera, Pablo Núñez (2017) comparte su experiencia “Tengo un buen amigo que trabaja en el Museo de Culturas Populares, pero él trabaja en la parte administrativa y trabaja en Fundidora, y pues tener ese contacto sí ha permitido que sucedan ciertas cosas, se han abierto puertas, claro tampoco es compadrazgo puro. Mi trabajo es el que habla, justamente lo conocí por eso, realmente coincidíamos en otros círculos, porque él tiene una banda y a mí me gusta el ruido que hacen ellos. A raíz de coincidir en estos dos ámbitos, fue que nos hicimos amigos, y han salido cosas interesantes”. Ruth Rodríguez (2016) explica “He trabajado en gobierno como empleada, también como artista y bajo honorarios. Apoyos directos he tenido de la FAV, porque me ayudó a varios proyectos encaminados a la difusión de arte; donativos o cosas parecidas de algún laboratorio de foto que ha estado disponible para hacer descuentos, o donativos al momento de presentarles proyectos grandes. Hay que hacer ambas cosas, tocar puertas y también buscar recomendaciones, así es el flujo de mi trabajo”. Por su parte, Tony Solís (2016) señala “Toda mi carrera la he hecho en la Ciudad de México, y nada de lo importante se dio en Monterrey. Lo de la moda e iniciativa privada se dio de una forma orgánica, porque les interesó como hago las fotos y ahí me empezaron a contactar. También doy clases de fotografía y de producción de moda, porque para mí es importante que si vas a gastar en cursos, seminarios, en educación, lo importante es revisar que los profesores tengan experiencia”.

El segundo segmento se refiere a las oportunidades laborales de forma grupal. Las más destacadas fueron el trabajo colaborativo y el trabajo colectivo en festivales y espacios culturales. Jesús Lozano (2017) comenta su historia al formar el grupo *Cabrito Vudú* “Nuestros vínculos eran con

gente que tenía *tocadas*, y nos ayudó mucho que la *Avanzada Regia* empezara a traer grupos muy reconocidos a nivel nacional, y nosotros *nos colamos* por ahí en el espacio radial. En ese entonces se ofrecían las novedades del *Gran Silencio*, *Plastilina Mosh*, *Jumbo*, *Control Machete*, *Kinky*. Ya después nos contactó *Sony Music* y explotamos un disco siete años con ellos”.

Manuel Emilio Ayala (2016), participante del Colectivo Salazar indica “Nosotros estamos muy bien dentro del esquema, no somos muy radicales. Hemos identificado que cuando te vuelves muy extremista se tiende a ver todo como una inversión, hay que considerar la viabilidad, uno se adapta, uno ve cómo dosifica su producción de acuerdo a las convocatorias”. Melissa García (2017) reseña su experiencia en el trabajo colaborativo “Al final de cuentas el festival fue el que me permitió proyectarme a un nivel internacional como *performancera*. El festival del que hablo se llama Horas Perdidas”. Por su parte, Adán Sánchez opina “Se está recurriendo a los mercados de diseño para sobrevivir, para sustentar la producción, cuántos de ahí venden, y cuántos de ahí ilustran o también hacen obra, pueden tener esa habilidad y explotarla en ese tipo de cosas, hacerlo rentable, para hacer que a todos les guste y así costear otro tipo de producción que quizás no tiene público masivo. Esa obra a lo mejor es más difícil, más exigente, más larga, pero algo no vendible tal vez. Eso está *muy padre* en mi punto de vista y genera también que haya un acercamiento a este tipo de cuestiones artísticas. Tal vez ahora es una tendencia, una moda, quizás después se quite, pero le da más riqueza a lo visual”.

Los artistas visuales buscan formas flexibles de agrupación en las que los procesos colaborativos sean compatibles con la individualidad y los proyectos personales de sus integrantes. Esto permite participar simultáneamente de un número amplio de iniciativas artísticas, que, por lo general, no constituyen conformaciones estables en el tiempo, sino más bien proyectos efímeros que valoran el movimiento de la escena y la multiplicidad de sus propuestas (Gerber, Pinochet, 2012, p. 60).

La cuarta y última categoría son los intercambios materiales institucionales, los cuales a su vez se dividen en dos rubros, el primero se refiere a las cuestiones de planeación y elaboración de una obra. Entre los mencionados estuvieron, obra con galeristas, murales, pinturas, portafolio de obras, fotografías, música, trabajo de diseño, plan de estudio para la transición del TAP a FAV, técnicas para crear obra e intercambio de materiales para producir obra con otros compañeros. En este apartado, Pablo Núñez (2017) comenta “Yo registro mis murales con fotos. A veces éstos tienen un porqué, muchas veces te tienes tú que adaptar al espacio, y como en el *graffiti* es lo que dure, pues se toma una fotografía. Es necesario este registro porque pues no sabes si al día siguiente vaya a estar. No sé cuantas bardas llevo, tengo 8 o 9 años haciéndolas. A veces voy solo; funciono de las dos formas, *boceteo* o improviso. También ocurre que la gente me invita a pintar y bueno eso es un poco más planeado, tienes una idea clara de a dónde vas a ir, qué vas a hacer, tienes el tiempo para preparar, planear algo con otra persona o con otros grupos de personas”. También Manuel Emilio Salazar (2016) reseña su caso “Por ahora, estoy construyendo en mi taller (con un dinero que ganamos con el colectivo lo invertimos en la segunda planta de mi casa y lo acondicionamos como taller) en base a cualquier cosa que salga, porque gracias a esto del taller, junto con mis amigos del Colectivo Salazar, egresados también de FAV, nos podemos autoemplear”.

Enrique Ruiz (2016) también comparte su particular experiencia en la fase de intercambios “Desde el inicio hice piezas individuales y con amigos, fui parte de tres colectivos. Además, me tocó ser parte de las primeras transformaciones, me tocó invitar junto con más amigos, a sociólogos, a más gente que supiera de planes de estudios. Esto era un deseo de hacerlo, pero fui juez y parte. Era laboratorio y conejillo de indias a la vez”. Marcela Quiroga (2016) comenta “Los intercambios van a depender de lo que quiere cada artista, si trabajar en el circuito, en la calle, o si quieren estar en las instituciones, pero hay que hacer de todo, porque éstas absorben,

y la idea es no perder la visión crítica”. Jesús Lozano (2017) relata su experiencia con Cabrito Vudú “La cuestión de la música, es una cuestión original. Es plantear un producto que promueva una idea sólida, y se planean una serie de cosas. No sólo tiene que ver con el teatro, también puede ser un grupo tocando en vivo, en ambos casos se interactúa, se tienen ciertas emociones que transmitir a través de la música. Nosotros hacíamos un lenguaje”. Adán Sánchez (2017) expone su visión acerca de los intercambios institucionales “Se espera que les mandes tu portafolio, al fin de cuentas creo que el interesado siempre es el que lo busca, es el artista, el emergente, porque a los otros artistas consagrados, ellos los buscan”.

El capital social se refiere principalmente a los intercambios. Éstos reconfiguran la índole relacional dentro los agentes o los grupos, logran que cambien de ser arbitrarias a legítimas. Además las fortalecen y logran la consolidación de reconocimiento como parte de un grupo. Bourdieu (2011) los intercambios de bienes materiales y/o simbólicos que apuntan a legitimar relaciones de reciprocidad, se expone a olvidar que todas las estructuras de intercambio inseparablemente material (circulación) y simbólico (comunicación) funcionan como maquinarias ideológicas tan pronto como el estado de hecho que aquellas tienden a legitimar, transformando en relación reconocida una relación social contingente (p.71).

La segunda línea que se encontró en los intercambios materiales institucionales se refiere a los elementos necesarios que giran alrededor de la exposición y difusión de la obra. Entre los más comentados, estuvieron: gestión de obra y espacios, curaduría, estrategia de mercado, préstamo de espacio, proveedores, espacios de circulación. Melissa García (2017) comparte su punto de vista “Para mí la mayor experiencia fue con la *Bienal de Performance* de Venecia, ya que tienen un aparato de atención a la producción integral, bien definida, como ya saben qué es lo que necesitan los artistas, lo acomodan todo para trabajar y tienen todo resuelto. Está increíble

como trabajan, y la otra que me gustó mucho fue en un festival autogestionado en Brasil que también tenían todo lo que necesita el artista, yo creo que ahí lo importante es que el espacio entiende o no la producción, y entiende o no las necesidades que tiene un artista, sobre todo un artista de *performance* que son necesidades muy diversas que van a tener que ver con el trabajo de cada uno. También el Ex Teresa Arte Actual es un museo institucionalizado que ha sido para el *performance* un referente que ha permitido mucho de este trabajo, que lo ha estimulado. Los técnicos que trabajan ahí están preparados para resolver cualquier idea. Nunca había trabajado con gente tan dispuesta. En cambio, hay espacios autogestivos y dicen, aquí es sólo exponer un cuadro en la pared, aquí no vamos a hacer nada fuera de eso”.

Marcela Quiroga (2016) comenta “Hay muchos empleadores que consideran a los egresados de FAV gente muy comprometida, en particular a los que trabajan en gestión y administración de cultura. Los espacios están consagrados para eso, la Casa de la Cultura, por ejemplo, se supone que tiene esta visión de apoyar a artistas emergentes”. Adán Sánchez (2017) cuenta su experiencia y la necesidad de obtener mayores oportunidades en estos espacios de circulación “Expuse en el CIESAS y en el BAM. Fue *súper padre* experiencia. Al rato estos egresados ya no serán egresados, ya serán artistas, eso es lo que se busca, que los egresados ya no sean egresados, que ya sean los artistas, que ganen más espacios, esa es la meta. Me gustaría no tanto como mercantilizar las artes, sí que se vendan y que haya becas, pero que se muestren, que haya circulación de lo que se está haciendo. Si no se va a vender de todas formas que se muestre, que haya espacios que las muestren. No se puede hacer todo para venderse, sino todo tendría esa función, aunque sí que se venda porque aquí en Monterrey la vida es bien cara y hay que vivir de algo”.

Rocío Cárdenas (2006) en entrevista con Artemio Narro, uno de los artífices de La Panadería, un espacio cultural independiente en la capital que a mediados de los noventa apoyaba a artistas jóvenes, comentan acerca de la importancia que tuvo este lugar, el cual fue la respuesta

a las galerías, escuelas e instituciones que no quisieron darle cabida a los proyectos que excluían pintura o escultura. Entonces qué pasó, que se juntaron las individualidades: Francis Alÿs y su proyección internacional dijo ¡va! Vamos a hacerles caso a estos; Rubén Ortiz Torres, Abraham Cruzvillegas le dio *chance* a sus alumnos; Gabriel Orozco y el espacio Temistocles 44, todos diciendo en diferentes foros “en México está pasando algo” y al mismo tiempo *la gente más chavita* empujando desde abajo y los de arriba (las galerías y los museos) forzaron a que se abrieran los espacios de exhibición y de promoción de arte contemporáneo. Un poco era Gabriel Orozco y los que estaban haciendo cosas fuera de México jalando la tapa, y los de abajo empujando, y había una capita de grasa en medio que se desparramó, osea nosotros. Yo siento que en Monterrey ya existen estas individualidades sólo les falta juntarse y darles *chance* a los más *chamacos* (p.83).

La fuerza de estos intercambios en los espacios nace en la afinidad colectiva. Son los distintos grupos dentro del arte o los mencionados sistemas del arte los cuales matizan el fenómeno artístico. Miguel Espel (2013) anota una serie de conclusiones generales sobre las tareas de los artistas, a partir de su experiencia en la Galería Mun, una de ellas enfatiza la fuerza de sus relaciones y los efectos de éstas en los correspondientes intercambios. Un artista debe encontrarse en el circuito adecuado del mercado, y arropado ambientalmente por su círculo artístico más cercano, para poder adquirir relieve (p. 189).

Jesús Lozano (2017) reseña su caso dentro del mundo del arte “El término de exposición para mí es diferente por el tema del grupo. No obstante, también tengo obra propia y me he ido insertando en distintos círculos gracias a la ilustración, a la publicidad, etcétera”. Tony Solís (2016) menciona “Mi trabajo ha sido mayormente como fotógrafo, así que puedo decir que los espacios dependen de tu intención, yo nunca estuve interesado en ciertas revistas. Me interesa

otra parte de la moda, del arte, distinta a la que ciertas marcas venían mostrando, ahora que les interesa mi trabajo, aunque sea un estilo que tuve unos años atrás, está bien. Cuando estás haciendo algo, y años después ese *mainstream* lo va a querer hacer, no tiene nada de malo querer hacerlo otra vez. Depende de con qué personas creativas trates. Ahora estas grandes marcas me están dando mucha libertad creativa de hacer casi todo lo que yo quiera, mientras que esté dentro de los lineamientos de la marca, y eso tiene que ver con los nuevos editores que quieren refrescar, renovar, tienen otra visión más interesante. Que me hable *Elle* no me emociona, pero que ellos quieran arriesgarse me emociona mucho, que ellos quieran marcar un cambio, con medios mucho más grandes, y con mis propuestas aunque sea del pasado, me emociona”.

Dentro de este apartado surgió el debate de las diferencias entre los distintos tipos de espacios, y cómo esto abona a la necesidad de circulación que tienen los artistas visuales. Se dialogó acerca de los espacios autogestionados o independientes, frente a los de mayor tradición y protocolo. En general, señalaron las facilidades otorgadas por los espacios independientes, en cuanto a los temas de las obras, y a la participación de las distintas propuestas artísticas. No obstante, los recursos limitados y la poca difusión que estos espacios logran, son aspectos que poco suman a los esfuerzos que representan. Por otro lado, se reconoció que no en todos los casos los museos o galerías de mayor tradición son oportunidades de censura o burocracia. En algunas ocasiones se ofrece un buen flujo de trabajo sin coartar la obra o discurso del artista. Marcela Quiroga (2016) expone “No hay enemigo pequeño, he expuesto en todos lados, desde la Sala Polivalente de FAV hasta en otros países. Efectivamente, la negociación cambia, porque en los espacios emergentes no hay presión política, ni censura. Mientras que en los tradicionales el flujo de trabajo siempre se atora, los de las oficinas a veces son muy burocráticos”. De igual manera, Ruth Rodríguez (2016) opina “Los de autogestión o independientes son más ricos en

que se pueden dar mezcla de distintas disciplinas, y en los institucionales son más formales, muy estratificados, acartonados, a veces sólo fotografía o pintura. En lo personal me gusta más lo independiente, pero ¡ajo! hay lugares a nivel nacional que son independientes y tienen un muy alto nivel”.

En este punto se dialogó acerca del tema de los públicos y cómo estos son determinados por los espacios, lo cual repercute en las vistas que tienen las obras o exposiciones de los artistas. Se concluyó que debería de haber una mayor sinergia entre instituciones y artistas para la creación y el mantenimiento de públicos, y con ellos fomentar e impulsar necesidades culturales dentro de la agenda artística. Aarón de León (2016) y Daniel Vázquez (2016) lo explican respectivamente “En los de mayor tradición es el protocolo por el respaldo de la institución, y los lugares autogestionados tienen más apertura pero menos difusión de los eventos. También tiene que ver con la zona y con la institución, el público está arraigado a esto, el que camina *por la Alameda* no irá a una galería en San Pedro para ver tres líneas en un cuadro, pero si podría ir a Marco gratis o al Museo Metropolitano, y tendrá contacto con lo que él reconocerá como arte”. “En los de mayor tradición va haber más *trabas*, más censura, y los que son emergentes están abiertos a todo, el problema es que van tus amigos y pues no se va a comentar la obra. La esperanza del arte es comunicarle algo a alguien, de poder llegar a más personas. Y si la gente que va a verlo es la misma, es tu gente, no va a pasar nada. Esto tiene que ver con formación de públicos, si se genera público nuevo, habrá exposiciones nuevas y políticas nuevas, por lo tanto, nuevas formas de ver de quienes manejan el arte en el Estado”.

Adán Sánchez (2017) y Pablo Núñez (2017) coinciden que la distinción principal está en la cuestión de presupuesto. Núñez explica esta conclusión de la siguiente manera “Pues la diferencia está en lo monetario, cuando haces algo autogestionado sale de tu propia bolsa, de lo que tú mismo puedas generar o lo que pueden aportar con la gente que está metida en el proyecto, y

pues en un sentido de trascendencia, es difícil decir si uno es más trascendente que otro como experiencia para uno como artista. Naturalmente es más enriquecedor si está de pie el proyecto por sus propios medios, o sea por los medios que es capaz de producir y de mantenerse. La diferencia creo que está en eso. En uno hay recursos y en otro no”.

Debido a esta reflexión donde el tipo de espacio restringe el contenido y el público al cual se expondrá un artista, también es preciso señalar una serie de prácticas que ellos mismos han mencionado como un trabajo colaborativo, el cual ha significado una oportunidad de exponer, trabajo y convivencia con otros grupos afines a la producción cultural. Este fenómeno es documentado por Verónica Gerber Bicecci y Carla Pinochet Cobos (2012) en el trabajo de campo acerca de las prácticas culturales emergentes de los artistas visuales, realizado bajo la coordinación de Néstor García Canclini en el libro *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales*. Actualmente, los emprendimientos de los jóvenes en el campo artístico contemporáneo encuentran en la plataforma creativa una modalidad privilegiada de expresión y producción. Tanto desde el ámbito independiente como desde las instituciones, se viene impulsando un conjunto de propuestas creativas que no constituyen, en sí mismas, productos artísticos. Buscan ser, más bien, una base desde la que se promuevan procesos culturales que reúnan a la gente en torno al arte y la reflexión. “Están surgiendo formas creativas de micropolíticas –afirma Sofía Hernández para la revista Art Forum–, y los artistas están asumiendo nuevos modelos de lenguaje e investigación urbana para responder directamente a las condiciones en México” (Hernández, 2010). Los proyectos que en décadas anteriores se llamaron “independientes” o “autogestivos” hoy se estructuran y plantean con otras misiones y filosofías. La autonomía y la alternativa no significan lo que connotaban entonces, ni constituyen necesariamente un valor por sí mismas. “Ahora hacer *performance* o arte urbano son prácticas ya muy asimiladas. Ves artistas grafiteros legitimados. La calle ya no es un espacio alternativo, está muy tomada, con mucha

conciencia", nos comenta un artista emergente. Esta permisividad expresiva implica que la búsqueda de lo alternativo toma otros caminos. Estar fuera de los circuitos oficiales no es una garantía de independencia, originalidad o valentía. Los jóvenes productores no se enfrentan a la institución como lo hicieron sus antecesores: ya no les estorba. De hecho, los espacios institucionales han tenido la capacidad de emular los modelos operacionales de la autogestión: "Los museos también quieren su espacio 'cool', 'alternativo', 'dinámico'. Ciertas instituciones están observando esos modos de flexibilidad para sus propios espacios de exhibición, y están empezando a incluir, por ejemplo, curadores educativos", nos explica una joven argentina que lleva algunos años en la escena mexicana. Los jóvenes ya no se sienten incómodos al establecer alianzas o recibir cooperaciones institucionales: se trata de una autonomía de objetivos artísticos, pero no de medios. "Hay muchos niveles en los que se puede ver lo independiente. Puede ser en el modo de producción, puede ser en los contenidos, puede ser en los modos de sustentabilidad. Ser alternativo en todos los niveles es prácticamente imposible", explica una agente cultural de la escena. Algunos han ideado alternativas de financiamiento ofreciendo sus servicios a marcas que buscan el perfil innovador y accesible que caracteriza su propuesta, pero sin comprometer sus proyectos personales. Otros aceptarían los apoyos de algunas marcas, pero no de otras. Y hay quienes están seguros de que introducirse en los espacios de visibilidad y prestigio implica autocensurarse, porque ya se sabe qué piden y cuál es el tipo de artista que se mueve en esos medios (p.56, 57).

Debido a esta pérdida de sentido claro para diferenciar los tipos de espacios, y la exponencial combinación de proyectos y objetivos a lo largo de la última década, la teoría institucional del arte cobra mayor fuerza para entender la transformación de los conceptos tradicionalmente aceptados, reconocer las nuevas adaptaciones, así como incluir los nuevos formatos de exposición. Es preciso mencionar que en la práctica existe una diferenciación de los espacios de

circulación del arte, tan es así que se siguen refiriendo a ella en las entrevistas, como “lo independiente” o “lo alternativo” o “lo institucional” pero lo que resulta confuso es que a veces en un mismo espacio pueden entrar varios de estos adjetivos.

Además, también resulta evidente la convivencia con una serie de cambios a estos espacios para incluir nuevas referencias artísticas, así como eventos y proyectos culturales que implican el acercamiento al arte de un público mayor. Dentro de los correspondientes ejemplos locales se incluye la participación de artistas visuales en eventos como Festival Pal’Norte y Machaca Fest, en los cuales se han intervenido vallas y diseñado espacios, en el Hellow Festival con las ilustraciones para la imagen del evento, Festival Internacional de Santa Lucía con exposiciones como “Árido Cálido” montada en contenedores en el espacio público, San Pedro Arte-Fest con recorridos dentro del circuito plástico de San Pedro Garza García, donde conviven galerías, museos gubernamentales y espacio público intervenido por artistas, además de Las Artes Monterrey un grupo conformado en su mayoría por galeristas de arte y por integrantes de espacios culturales, entre los cuales se incluyen y conviven espacios de mayor historia como la Galería Emma Molina y espacios alternativos como NoAutomático. Otro de los ejemplos, es el Museo Marco invitando artistas jóvenes de *performance* a participar en eventos y recorridos especiales de sus exposiciones.

Un artista necesita espacios para exponer, para circular su obra, y cada vez es más común que espacios de distinta índole y visión estén ligados a través de un proyecto o un artista en común, sin poner en riesgo los objetivos esenciales de dicho espacio. Actualmente, se trabaja por proyecto como eje central, sin un compromiso matrimonial de largo plazo entre el discurso de un artista y un lugar de exhibición. Este tipo de relaciones son los hilos invisibles que hacen cada vez más difícil señalar diferencias radicales entre los espacios.

La combinación de enfoques a través de un proyecto es lo que ofrece riqueza a un públi-

co cada vez mayor, y favorece las oportunidades de los artistas, ampliando los caminos para operar. El término alternativo o independiente se refleja en el mensaje que contiene la obra de un artista, pero no necesariamente se traduce a exponer fuera de ciertos lugares; y en el caso de referirse a un espacio, éste no excluye la participación o relaciones con otros de diferente visión a través de algún proyecto en común, al contrario, cada vez más se toman en cuenta todos los espacios involucrados dentro del mundo del arte.

Paralelamente a los intercambios materiales suceden los simbólicos, en la dimensión emocional o afectiva, los cuales se observó que consolidan los intercambios previamente explicados. Estas representaciones fueron utilizadas para enfatizar el valor y la carga emotiva de alguna relación institucional o entre artistas. Entre los más destacados se encontraron, amor, amistad, trabajo en equipo, empatía, generosidad, sueños compartidos, confianza, honestidad, apoyo, comprensión. Adán Sánchez (2017) menciona “Sí, hay mucha competencia, en cuanto a todos los que hacen lo mismo que tú. Yo hago retratos, pintura, y hay muchísimos que hacen de eso. Sí hay cierto recelo. Nosotros, los del CPA, intentamos siempre pasarnos todo, somos una comunidad, no una competencia, sobrevivimos algunos o los que teníamos bien fijo que somos amigos, no estamos para que te visibilicen y luego irte, pero probablemente no todos pensaban así”. En este mismo sentido, Melissa García (2017) comenta su percepción “Mi grupo de artistas son mis amigos, pero no nos une nada en términos ideológicos ni conceptuales, entonces es más que nada una relación de amor y amistad”. De igual forma, Ruth Rodríguez (2016) indica “Mi mayor apoyo en mi carrera son las relaciones con otros artistas que tienen la misma visión que yo, y a partir de ahí compartir, crear, difundir. Y traspasar la frontera de la *elite* de arte. También he notado que mis compañeros o amigos artistas, no son sólo plásticos, sino músicos, escritores, entre otros”.

Los artistas visuales están condicionados por su localización en el espacio social, y extraen de ella un valor determinado. No obstante, el contenido cooperativo y recíproco de las relaciones en el campo del arte es alto debido a los equipos de trabajo y el intercambio mutuo entre instituciones e individuos. Estas redes de relaciones entre individuos y grupos asumen el reconocimiento del otro, y transforman los recursos en vínculos de larga duración. Uno de los detonadores de los vínculos es la asistencia a las exposiciones y presentaciones culturales de otros artistas con proyectos afines, generalmente basadas en relaciones interpersonales sustentadas en amistad, compañerismo, confianza o afecto mutuo. Dichas relaciones se vinculan al ámbito contextual donde están insertos, por lo tanto estas prácticas se asocian a la institucionalización de los grupos que se presentan dentro del circuito artístico. De tal forma, las estrategias de reproducción social tienen que ver con la trayectoria del capital social del individuo y del grupo o los grupos con los cuales se conecte.

Entre los artistas visuales se presenta mayormente trabajo de equipo con amigos y compañeros donde existe confianza anticipadamente. Son grupos de amigos que se constituyen en grupos de trabajo, con los que imaginan y elaboran proyectos, pero la amistad entre ellos es fundamental. Como espacio de interacción, de reunión para divertirse y compartir ideas, frecuentemente es el espacio donde juntos iniciaron los proyectos creativos con otras redes (Ortega, 2012, p. 122). La afinidad es algo clave en los proyectos compartidos, aunque la mayoría destacó también, la capacidad de adaptación como un intercambio simbólico. Manuel Emilio Ayala comenta su experiencia en el Colectivo Salazar “Siempre te tienes que adaptar al contexto, en el colectivo con el que participo nos adaptamos para poder entrar en el circuito, sin forzar las cosas” (Ayala, 2016).

En el marco de estos intercambios también se comentó la importancia del aval de una

institución, particularmente del respaldo de FAV. Manuel Emilio Ayala (2016) lo expresa de la siguiente manera “Los vínculos siempre son a través de instituciones, aquí si no tienes una institución que te respalde no eres nadie, tiene que haber alguien que te avale”. Adán Sánchez (2017) comenta “La FAV sí te legitima mucho, cuando eres egresado pero mucho más cuando eres alumno porque tienes los contactos de primera mano de los maestros y compañeros”. Aarón de León coincide “Sí hay oportunidades pero hay que buscarlas. En las alianzas entre instituciones tiene mucho que ver la FAV para generar oportunidades para nosotros”.

Raymon de Moulin (1992) subraya que “los efectos de recomendaciones y de redes (redes generacionales, redes de afinidad, redes de militancia estética) tienen más importancia en las carreras culturales que en otras carreras y todavía más en la zona de incertidumbre de peritaje que representa el arte contemporáneo" (p. 252).

Finalmente, los valores que se compartieron fueron en su mayoría los que estaban centrados en crear redes de contacto y formación de equipo, tales como objetivos en común, persistencia, servir como puente, generar comunidad, valores comunitarios, disciplina, responsabilidad, consistencia y claridad. En este sentido, Tony Solís (2016) afirma “Tienes que encontrar tu nicho, yo fui con mi portafolio súper *indie* a *Elle*, y pues no se dio. Tienes que ser muy honesto contigo de lo que quieres y de quién eres. Para que funcione el trabajo hay que hacer equipo, hacer comunidad, a los enemigos hacerlos aliados. Esto no se dio de un día para otro, han sido años haciendo esto, trabajando, y en cada etapa ha pasado algo bueno. La inserción depende de la personalidad del artista”.

Elma Ríos (2017) reitera “La iniciativa privada con gente joven que va empezando, apoya mucho, porque saben lo difícil que es, y entre todos hacemos comunidad. Me he dedicado a conectar a los artistas emergentes con más gente, soy como un puente. No he buscado mucho exponer mi propia obra. Pero hay mucha competencia entre las universidades en el área de arte,

y somos tan poquitos los que hacemos arte, que deberíamos hacer comunidad. Los regios no hemos entendido la importancia de hacer comunidad”.

La práctica artística de cada uno está anclada a un discurso específico, y se vuelve relevante para la agenda de uno o más circuitos artísticos. Cuando esta práctica se vuelve consistente, se fortalece la identidad de un artista dentro un grupo y por lo tanto este atributo individual. Daniel Vázquez (2016) expone “Hay gente que no es ecléctica, donde encuentran un hilo, lo siguen jalando. Es decir, los artistas se acomodan donde puedan, se concentran con la pintura, la instalación, la fotografía, el grabado o el *performance*, a veces se cierran ellos mismos a un aspecto, pero también se pueden volver más específicos a una práctica, y más consistentes por ende”. Marcela Quiroga (2016) también puntualiza la terquedad como una ventaja en el camino profesional de los artistas “Siempre hay uno o dos que destacan mucho, quizás no hay la proyección internacional que antes han tenido algunos. Es que para destacar hay que ser consistente, hay que ser tercos”.

El capital social posibilita entender la forma en la cual se insertan los artistas visuales en los diferentes circuitos y proyectos artísticos de la ciudad. Es decir, cómo estas relaciones se han dibujado a través de las etapas que se distinguieron del capital social, la pertenencia a un grupo, el primer contacto y activación de relaciones, fortalecimiento de vínculos y consolidación de intercambios materiales y simbólicos. Estos últimos (materiales y simbólicos) son indispensables para obtener el mejor rendimiento del capital, por lo tanto son los que determinan los desplazamientos en el espacio social, es decir, las trayectorias de los artistas visuales. A través de estas entrevistas se observa que los artistas visuales se asocian con distintos sectores como el diseño gráfico, ilustración, diseño industrial, publicidad, docencia e investigación, en la búsqueda de establecer una propuesta propia y un proyecto laboral. No encierran sus posibilidades

profesionales a una galería o a un coleccionista.

Este capital se moviliza y se traslada de acuerdo a la propuesta y discurso que cada uno maneje, lo cual permite que el panorama de trabajo involucre proyectos de producción artística o creativa con un amplio espectro de posibilidades, como empresarios, iniciativa privada o pública, egresados de universidades privadas, artesanos, diseñadores o estudiantes. Los campos de trabajo se han desplegado, y en la práctica profesional ejercen como artistas y como productores creativos que se insertan en proyectos interdisciplinarios. Estas son las formas contemporáneas de trabajo, por un lado dictadas por las complejas circunstancias culturales y artísticas en Monterrey, por otro, el deseo de empujar los límites del horizonte laboral del artista.

Uno de los aspectos empíricamente observados es que la proyección profesional es distinta para cada artista, pero la mayoría enuncia el éxito laboral en términos que implican no sólo la subsistencia económica, sino la afinidad afectiva, por lo tanto sus redes de contacto están sujetas a estas condiciones. El capital social tiene que ver con un aspecto emocional, y por lo tanto, la proyección de los artistas en los distintos espacios estará ligada a este aspecto. El bienestar social, emocional y afectivo está vinculado a sus grupos de apoyo y trabajo, lo cual determinará cómo y cuáles vínculos fortalecerán. Esto podría o no implicar para ellos un rendimiento económico alto, sin embargo se perfila como una de sus prioridades.

CAPÍTULO 6. ENTORNO PROFESIONAL Y RELACIÓN MONTERREY

– FAV

Durante las entrevistas se abordó la discusión de dos actores centrales en la construcción del capital social de los artistas visuales, Monterrey, como la ciudad de su formación académica y como su primer enlace en la vida profesional, así como la Facultad de Artes Visuales, como la plataforma institucional que les posibilita la inserción al mundo del arte.

A lo largo de este capítulo se sintetizarán las ideas expuestas por los entrevistados acerca de estos temas, enfatizando el peso que cada uno ha tenido en sus proyectos profesionales. Así como una serie de recomendaciones hacia la FAV, en su calidad de egresados, con el único objetivo de favorecer a las nuevas generaciones y fortalecer el grupo de artistas al cual pertenecen.

Las ideas aquí expuestas se vinculan al segundo capítulo, donde se concluyó que a pesar de la tradición industrial en Monterrey, ésta es una ciudad que en su afán por integrarse a los procesos globales, presentó en su historia moderna una transición hacia lo cultural y artístico. No como una forma de migración económica, sino como una oportunidad de incorporar el desarrollo social y cultural a una de las facetas más relevantes en esta ciudad nortea.

Eduardo Ramírez (2011) menciona en el ensayo *Monterrey, capital e imagen*, que dentro de los procesos de reconversión de la industria neolonesa para integrarse al circuito económico global, Monterrey, al final del milenio siguió la tendencia de las Ciudades del Conocimiento. Este modelo implica pasar de la producción material a invertir en educación, cultura, arquitectura, diseño, medios de comunicación y socialización (p.14).

Este ejercicio busca reconfigurar la definición de Monterrey y FAV a través de la experiencia de los artistas visuales, su incidencia en proyectos profesionales y la carga simbólica que implican en el mundo del arte.

La percepción de los artistas visuales es muy variada. El primer enlace en esta reconfigu-

ración que define a Monterrey, se encuentra en la postura de Enrique Ruiz, el cual participó en la transición que sufrió la FAV, hasta llegar a la profesionalización a mediados de los ochenta. Ruiz estuvo involucrado desde el TAP hasta lograr su definición como dependencia a nivel licenciatura de la UANL. Su rol no fue sólo como estudiante, sino como precursor de un plan de estudios y posteriormente como maestro. “Creo que hay agentes, y yo me siento como uno de estos agentes que se sentía necesitado de hacer esto. Los que estábamos en ese momento consideramos necesario darle un giro al TAP para que tuviera más precisión en lo que se hacía con el arte. Es un cruce de circunstancias, tiene que ver los setenta en Monterrey, los movimientos de estudiantes, los medios de comunicación. Monterrey empezaba a verse como parte de un tejido global, había más información de lo que se hacía en el arte, había una discusión importante con la tecnología, con lo que era diseño gráfico, y todo estos elementos influían para que en ese cruce de condiciones y en ese momento de la historia se nos planteara la posibilidad de formalizar la educación artística” (Ruiz, 2016).

En la década de los ochenta, Monterrey vivió un auge económico que repercutió a favor del mercado del arte. Apareció una escena artística fuerte que culminó con el denominado neomexicanismo, estilo que supo reciclar los estereotipos de la mexicanidad característicos del arte de los años treinta. Lo anterior dio por resultado, el inicio de la vinculación entre la iniciativa privada y el gobierno en magnos proyectos culturales. En este periodo surgieron también egresados de las recién instituidas carreras en artes visuales de las diferentes instituciones locales como la UANL (1982), Universidad de Morelos (1986), UDEM (1991). En menos de 20 años, hemos sido testigos de cómo las escuelas de arte, y especialmente sus espacios de trabajo y de enseñanza, se han transformado. Y ha sido a partir —en gran medida— de una importante disputa entre los modelos más tradicionales y la necesidad de generar nuevos profesionistas insertos en las dinámicas de las tecnologías de punta, la comunicación visual y los nuevos

campos de competencia laboral como el *net art*, la video comunicación, el diseño de redes y la publicidad (Cárdenas, 2010, p. 17).

Toby Miller (2012) advierte que en el último cuarto del siglo XX la producción económica en el Norte Global pasó de tener una base agricultora y manufacturera a tener una cultural. La población fue utilizada en trabajos en la música, el teatro, la animación, la grabación, la radio, la televisión, la arquitectura, el desarrollo de *software*, el diseño, la producción de juguetes y libros, el patrimonio, el turismo, la publicidad, la moda, la artesanía, la fotografía, el *performance*, la Internet, los juegos, los deportes y el cine. En el 2005, la Alianza Internacional para la Propiedad Intelectual estimó el valor de las industrias de derecho de autor (el término que utilizan para las industrias culturales) en 1.38 trillones de dólares en los Estados Unidos. Éste fue el 11.12% del crecimiento total del producto interno bruto y representa el 23.78 % del crecimiento total de la economía. La cultura empleó a más de once millones de personas en todo el país, más del 8% de la fuerza de trabajo.

De tal manera que en el texto *Política cultural/Industrias creativas* Miller concluye que la cultura, más que un mecanismo para mantener a las sociedades unidas, es central para el empleo. En palabras del teórico cultural y presidente del Banco Europeo para la Reconstrucción y el Desarrollo, Jacques Attali, se forma un nuevo orden mercantil cada vez que una clase creativa domina una innovación, bien sea en la navegación, bien en la contabilidad, o, en nuestro tiempo, cuando los servicios se producen masivamente de manera más eficiente, generando enormes riquezas (p.24, 25).

Retomando las entrevistas obtenidas para esta tesis y la búsqueda de redefinir Monterrey, las opiniones registradas versaron sobre la descripción de la ciudad y la carga que tiene en sus discursos y propuestas. Entre ellas se podría mencionar a Elma Ríos, la cual explica el signi-

ficado de la ciudad y su importancia para el gremio. “Estar dentro de Monterrey, dificulta ver qué es lo que hace a Monterrey ser Monterrey. Por un lado afecta la geografía, más allá de ser una ciudad industrial, estar rodeado de montañas nos da otro carácter, otro imaginario, los artista de acá hacemos muchas tomas panorámicas. Es decir, estar encerrados pero dentro de espacios grandes, quizás por eso se hace mucho paisaje. Por el lado de la industria, también trabajamos con materiales muy sencillos, súper industriales, cuerda, alambre, concreto, yeso, cosas que se hacen, que se comercializan aquí, porque es lo que tienes a la mano” (Ríos, 2016).

Según las expresiones del espacio vital del organismo artístico, Monterrey se percibe como un lugar que, a pesar de las condiciones hostiles y áridas hacia los artistas, hace posible ver una particular forma de pensar y producir el arte. La ciudad enterrada entre montañas se asemeja a un embudo que por fuerza descarga su concentrado espíritu regiomontano en un hoyo de atributos visibles en bienes materiales. Si este mismo carácter permite pasar de manera muy estreñida las producciones culturales, no es de extrañar las variables formas de quejarse de algunos artistas. Con sensible enojo, para producir arte hay que esquivar dos piedras de tropiezo: una, las condiciones climáticas extremosas que, más que un tipo de incomodidad física, pudiera ser símbolo de un ambiente donde el eco no reverbera cuando el artista habla, y dos, que la sociedad parece estar compuesta de gente aburrida, inculta, tosca, primitiva, ruda, sobria y cerrada, quizá el público ideal para producir arte sin tomarlo en cuenta y sin deseo de agrado (Sierra, 2004, p. 24). La cultura general de Monterrey es la del nuevo rico, una persona para quien lo económico, lo material, el alarde, es muy importante. En ese sentido la cultura entra si te sirve para eso; si no te sirve para hacer alarde, o presumir, no sirve de nada. Un arte de Monterrey, un arte para Monterrey, es como decir una conciencia para la ciudad, un reclamo, una representación de sus asuntos, de sus aciertos o de sus defectos. La ciudad, al ser industrial, cuenta con un sin fin de materiales extraordinarios, así como recursos, ambientes, espacios, etc.

Sin embargo, estamos condicionados por la mirada de la modernidad, de lo que debe ser efectivo y eficiente. Monterrey nos determina más de lo que pensamos, ya sea porque reaccionamos a sus limitaciones, al malestar que genera con sus excesos, o por la propia inexperiencia que tiene consigo misma, como urbe fragmentada, como cultura autocomplaciente, como espacio financiero, ostentoso, volcado a la vocación del consumo y la simplicidad de la vida próspera, distraída de sus miserias, ciega a sus fracturas, sus dobles caras y sus contradicciones (Ruiz, 2004, p.77).

En esta dirección y como respuesta de los artistas visuales a las condiciones de la ciudad, y a conocer su funcionamiento y características, Elma Ríos subraya cómo la economía basada en el diseño y las artes aplicadas han distinguido a Monterrey. “Lo que empezó en su momento en esta generación de 2007-2011 como arte emergente, se dispersó y migró hacia el campo del diseño industrial, diseño gráfico, fotografía y arquitectura, eso es lo que ahora vende en Monterrey y lo que la proyectó hacia fuera, más que las artes visuales, son las artes aplicadas las que le dan un lugar a Monterrey” (Ríos, 2016). Explica cómo la generación en la que ella participó, y la cual sufrió el periodo de mayor violencia e inseguridad en el estado, estimularon y ayudaron a colocar ciertas estrategias de difusión y venta de arte como un ingreso para los productores. Además de representar una forma de enfrentar los obstáculos emocionales y urbanos que este fenómeno provocó, lo cual se ha arraigado a la manera de consumo de arte local, estableciéndose no sólo como una forma de vida, sino como un medio de reconocimiento para Monterrey.

La escasez de foros, programas e instituciones que permitan no sólo los apoyos económicos que aseguren la continuidad de la producción, sino también los recursos necesarios para la subsistencia, provocan que los artistas necesariamente se aboquen a buscar economías alternativas, alejándose por momentos de las propuestas, y en el mejor de los casos la emigración a otras ciudades del país o del extranjero que sí cuenten con el contexto oportuno que les permita

seguir produciendo (Herrera, 2004, p.14). En este mosaico contemporáneo de redefiniciones, cruces de disciplinas y escenarios emergentes surge un terreno denominado economía de la cultura y la creatividad (Piedras, Rojon, Arriaga, Rivera, 2013), la cual se refiere a aquella actividad económica cuyo insumo esencial es precisamente la creatividad, y es vista como una materia prima que detona toda una cadena valor. Un insumo que opera en flujo, esto es, que se genera día a día. Este sector económico de la cultura y la creatividad comprende un conjunto de unidades productoras de bienes y servicios culturales, incluidas las micro, pequeñas, medianas y grandes empresas, ya sea de capital privado o bien gubernamental, cuyo principal insumo es la creatividad. Incluye también a las bellas artes (música, pintura, danza, escultura, etcétera), el patrimonio cultural material e inmaterial, los museos, las artesanías y el entretenimiento (cine, radio, televisión), las tradiciones, la gastronomía y otros más de lo que nos caracteriza y da personalidad social. Es en este contexto económico donde se localizan argumentos suficientes para caracterizar a la cultura como un sector productivo y rentable, con un enorme potencial para contribuir al crecimiento de un país, estados y municipios. Por esta razón, es preciso señalar un par de conceptos que se enlazan a estos horizontes teóricos.

Ernesto Piedras Feria (2008) en *Indicadores de cultura. Economía cultural y economía creativa* apunta hacia las industrias culturales y cómo agregan valor económico y social a naciones e individuos. Constituyen una forma de conocimiento que se traduce en empleos, y consolidan la creatividad -su materia prima- para fomentar la innovación en los procesos de producción y comercialización. Al mismo tiempo, son centrales en la promoción y el mantenimiento de la diversidad cultural, así como para el aseguramiento del acceso democrático a la cultura. Las industrias culturales tienen esta doble naturaleza cultural – económica, y participan en la economía en términos de creación y de contribución del empleo al PIB. Sin embargo, desde la óptica de las ciencias sociales, parece conveniente migrar hacia una noción más integral, como la de

“industrias creativas”, que se origina en el Reino Unido en 1997 y abarca aquellas actividades que tienen su origen en la creatividad, habilidad y talento individual, que tienen el potencial para crear riqueza y empleo a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual. Este tipo de industrias engloba un universo más amplio, incluidas las industrias culturales como un subconjunto. En ambos casos, —cultura y creatividad—, el insumo económico esencial que detona una cadena de producción y consumo es la creatividad. Sólo que el primer caso se refiere a una creatividad de contenidos simbólicos, mientras que en el segundo caso, agrega otros elementos como el diseño, la tecnología y el *software*, entre otros. Se antojan estos conceptos debido a que en este apartado se coloca un particular acento a la creatividad como el motor económico de las nuevas vías profesionales para los artistas en Monterrey.

Dentro de este contexto, también Tony Solís opina cómo estos atributos de identidad artística local los lleva impreso en su obra, lo cual fue un atributo diferenciador al migrar de la ciudad. No obstante, señala cómo esta identidad puede debilitar la práctica artística y la percepción del arte en Monterrey. Además, reflexiona sobre las desventajas que tiene establecerse en su práctica y consumo como algo de nula profundidad y compromiso político y social, que no esté abierto al diálogo ni a la interacción con nuevas técnicas y propuestas. “Hace once años que Monterrey estaba muy de moda por la música, el arte. Estábamos en una burbuja, cuando en la Ciudad México y en el sur había un montón de problemas. La gente tiene otro tipo de identidad, eso es lo único bueno de Monterrey, y eso es diferente a los sureños y capitalinos. Se tiene una visión diferente del arte y la música, allá (Monterrey) son más internacionales, globales; y en el sur, buscan hacer algo más orgánico, mexicano, folklórico. En Monterrey también somos mexicanos, sólo que somos otro tipo de mexicanos, no es nuestra culpa haber nacido de ese lado. Cuando llegué a la capital, me decían tu trabajo es muy de Monterrey, no sabía a qué se referían

hasta que pasaron los años, y lo noté, o sea desenfadado, cero político, y eso fue lo que perjudicó a Monterrey, tanta despreocupación y encerrarse en su burbuja” (Solís, 2016).

Pilar de la Fuente en entrevista con Enrique Ruiz (2004) registrada en el libro *Transferecias, convenciones y simulacros*, comenta, este año ha estado bien raro, yo he estado muy decepcionada. ¿Tú lo sientes también? Hace como dos años que todo el país se la creyó que Monterrey era *la neta del planeta*. De hecho, hay gente en México que sigue pensando eso. Pero no, de repente es todo lo contrario, todo empezó *a tronar*. Pensaron que Monterrey era lo que el D.F. ya no era. Porque el D.F. tiene tantos años haciendo algo que ahorita es como indiferente, como apático y viciado, burocratizado. Y uno no lo ve hasta que va allá y habla con la gente y se da cuenta de que están igual, pero un poquito mejor. Mínimo hay más gente que hace cosas, aquí somos bien poquitos y no hay espacios. No hay nada. No me refiero a la economía sino a la apertura de mentes por parte de un público considerable, o una cantidad que se pueda considerar un público, no nada más nosotros, sino que se distribuya y que llegue a otra parte; que trascienda, que siga su curso, que es lo que debe de hacer. Que otras personas lo vean para que si les interesa, los haga pensar algo, y que esas otras personas a lo mejor cambien su vida o los haga pensar otra cosa, que haya esa especie de mecanismo que es como un ser vivo, como algo orgánico. Pero aquí está muerto. No me refiero tanto al *glamour* y a lo económico porque eso está resuelto, pero no se pueda dar lo otro. Extrañamente, es la ciudad donde más dinero hay, pero al público, simplemente no le interesa pensar. No sé, Monterrey es un caso muy especial. ¿Qué está pasando en Monterrey? Tal vez nada inusual, si pensamos en los acontecimientos de otras ciudades del mundo; o tal vez algo poco usual si pensamos en otras ciudades de nuestro país, donde no se inquietan cuando no sueñan con la contemporaneidad del arte (p. 63, 64).

Alfredo Herrera Pescador (2004) añade, se considera que nuestras propuestas están totalmente alejadas de las reflexiones respecto a nuestras "raíces", o a las preocupaciones políti-

cas nacionales, que son las que parecen regir las posturas o discursos de los artistas del resto del país. Aquí se pone de manifiesto el carácter y el modelo de ciudad que pareciera carente de identidad, sin embargo, esa aparente carencia de identidad es lo que le permite manifestarse en la pluralidad. El hecho de que aquí se cuente con ciertos recursos, que pueden ser tecnológicos, o de cualquier índole no resulta tan importante como la manera de utilización de éstos. Los artistas que producen en Monterrey, tienen una especie de identidad, que no le pertenece más que a Monterrey, como si no pudiera categorizarse de otra manera ni en ninguna otra parte, pero que al mismo tiempo es lo que les da el carácter de universalidad (p.18).

En este sentido, Adán Sánchez comenta “Si hay mucha crítica de parte de la gente que lo ve, por el contenido, ya que la gente no está acostumbrada a cosas tan conceptuales, o cosas tan fuertes, son muy conservadores aquí. Cuando muestras una pintura que tiene otro contenido, que se está cuestionando simplemente el porqué hacemos pintura, pues eso no quieren, quieren belleza, algo gigante, cosas deslumbrantes, *chavas rubias*, ojos que llamen la atención, un personaje, y creo que eso piensan que es el arte. Imagínate con lo completamente conceptual, instalación, *performance*, y a éste último lo satanizan, pero poco a poco ha habido apertura, la gente se sensibiliza porque los artistas han tomando la decisión de tener esa misma visión de que la ciudad está muy industrial, y pues hay que hacer algo. Probablemente nos van a seguir juzgando, pero seguiremos produciendo y presentando” (Sánchez, 2017). Enrique Ruiz analiza este aspecto comentando “Esto es lo que caracteriza al arte en Monterrey, ha habido muy pocas galerías que se especializan en arte contemporáneo, batallan mucho, no es un ambiente como en la capital, que hay un caldo de cultivo donde se pueda pelear, discutir, comentar el arte contemporáneo. De igual forma, se está dando un cambio, en veinte o treinta años que yo pudiera reseñar, la transición es significativa. Nos vamos metiendo en ese mundo del arte, de museos y galerías,

de gente que está fuera del circuito también. Lo que quiero señalar es que el mundo del arte tiene muchos escenarios. También noto que apenas se está formando un público que consume arte, no sólo en el sentido de comprar, pero más de apreciar y gozarlo. Luego tenemos el arte del Estado, que por instrucciones del centro tiene recursos y apoyos para artistas nuevos, para los que exploran el arte contemporáneo y eso tiene que llegar a algún lugar. Los más destacados, los que emergen con fuerza se van por lo que les marcan los valuadores y curadores de ese arte. Tenemos una sociedad muy conservadora. Esto junto a las galerías y los espacios de la iniciativa privada, y otros espacios efímeros que han tratado de proteger esa forma de hacer arte que tiene que ver con modelos de representación no convencionales. En este momento el *performance* tiene un auge enorme, pero la forma en la que aparece no tiene que ver con la institución más grande y fuerte del consumo del arte en Monterrey” (Ruiz, 2016).

La comparación con la Ciudad de México fue un recurso recurrente para la revelación de lo que Monterrey significa. Tony Solís lo abordó de la siguiente manera “En la Ciudad de México lo cultural tiene otro significado y aplicación, en Monterrey somos *mochos, doblemoralistas*, cautelosos, miedosos, y todo eso se refleja en el arte. En la capital del país puedes hacer lo que quieras y a nadie le va a importar, y todo eso se refleja. La gente creativa no es mejor, pero si hay más y tienen otra mentalidad. Otro rasgo cultural es que piensan menos en lo que está haciendo el otro. Monterrey es como una pequeña mafia local, demasiado local diría yo, donde siempre quedan los mismos. El arte se toma cero en serio, no creo en la relación entre artistas y organizaciones culturales porque son una mafia. Creo que nos podemos mover fuera de ese circuito del arte” (Solís, 2016).

Daniel Lara en entrevista con Enrique Ruiz (2004) para el texto *Una lectura del arte local: inevitable y correspondiente*, indica, en Monterrey no somos como los *chilangos*, no nos

quejamos, no somos contestatarios, entonces, el arte regio, pues... es malinchista. No somos nacionalistas, bueno, sí somos nacionalistas, pero de una manera menos colorida, ¿no? O sea, no usamos a la Virgen de Guadalupe, ni los colores mexicanos. No podemos pintar como alguien de Chiapas u Oaxaca. O sea, el pintor de Oaxaca pinta así por todo el antecedente que tienen en su cultura. Por eso lo logran. Vi a un chavo de Cuernavaca, Morelos, que hacía unas cosas muy orgánicas con ixtle y con zacate y con troncos de Madera, parecían salidas de un libro de arte fantástico. Era una mezcla de un surrealismo, como una reestructuración de lo mexicano a partir de una visión muy personal. A los regios no les crees eso. A lo mejor les sale bien, pero dices "no mames". No es lo mismo. Nos critican mucho porque en Monterrey somos malinchistas. Yo trabajo con objetos de fayuca. No he querido buscar un arte regio, pero inconscientemente lo hago; me lo han dicho: "tu trabajo se ve regio". Me lo dijeron cuando fui a México. Y no sé, aquí en Monterrey me ha tocado ver el trabajo de Adrián Procel que es también muy urbano. Básicamente, lo que él ve en la calle. Igual y él no busca algo regio. Simple y sencillamente él va y ve la calle y le gusta algo, le toma la foto, sea una calle regia, sea una calle de Nueva York. Hay otros artistas que por lo mismo que viajan mucho compran sus cosas en McAllen o en San Antonio, Texas. Realmente, no es malinchismo, es que así somos. En la localidad dependemos menos del centro, tenemos nuestra propia cerveza, nuestras propias cosas y decimos ¿para qué querer ir a México? Esa autosuficiencia nos ha hecho crear una identidad que aún no es muy perceptible, porque lo mismo que se hace aquí se hace en otro país, más bien creo que estamos despegados de lo local y estamos muy a la par de lo que sucede en otros lugares, producimos un arte despreocupado, no nos metemos en lo político ni histórico (p.73).

Aarón de León coincide en esta característica conservadora de la ciudad, explica cómo este aspecto es uno de los que define el rumbo a la vida artística y cultura local. "Sí, tiene peso

Monterrey por el hecho de cómo es conservadora la sociedad regiomontana. Si hay pintores que usan temática social, pero aquí todo lo vemos con signo de pesos. En el arte y la cultura tiene que ver lo político, lo social, lo monetario. Para mí ha influido mucho Monterrey en mi práctica, ya que cuando hago obra pienso en si lo podría vender o mandarlo a galerías. Tiene que ver el mercado del arte de aquí de Monterrey. Es un sí y un no, en cuanto a las posibilidades aquí, porque casi no hay mercado para propuestas tan contemporáneas, como instalaciones, *videomapping*, *performance*” (de León, 2016). En cuanto al mercado del arte local que sugiere de León, Marcela Quiroga explica los fenómenos principales de la localidad, y cómo esto repercute en las propuestas artísticas. “En Monterrey sí se vende arte y si hay coleccionistas importantes, pero son conservadores, aquí se vende la pintura. No significa que debas tener una estrategia de mercado, pero si debes de saber negociar, tener relaciones. Si debes tener un poco de filtro, porque si quieres estar dentro del circuito, tienes que acceder a ciertas cosas, dar y ser accesible, así como no estar renegando de todo, pero sin perder la honestidad del trabajo, la ética que debes de tener, porque las imágenes son contundentes para la subjetividad” (Quiroga, 2016).

En este sentido, Enrique Ruiz y Ruth Rodríguez respectivamente exponen una visión crítica a esta tendencia conservadora del arte en la ciudad, y a la cual tienen que circunscribirse los artistas en dado caso de buscar un lugar en el escenario del arte. “Mi posición siempre ha sido crítica, Monterrey es una ciudad industrial que ha preferido ver el arte como un modo de invertir, es decir, comprar obra para venderla después a un nivel superior. Monterrey siempre ha sido muy cauteloso con el arte contemporáneo. Al mismo tiempo ha cultivado, en tanto aquí hay grandes capitales, una serie de espacios del arte, y ahí presentar como si fuera una vitrina lo que en otros lados es arte, para luego decir que son promotores del arte contemporáneo. Esto hace una contradicción, ya que no se preocupan por los productores locales, pero si hay interés por

ser cosmopolitas y tener arte y museos de primer mundo” (Ruiz, 2016).

El fenómeno del coleccionismo recae en el próspero escenario económico encontrado en Monterrey. No obstante, para muchos de los artistas visuales estas implicaciones no son familiares, no sólo en términos de negocios, sino en beneficios para ellos. El coleccionismo advierte una señal de poder y riqueza que sólo sirve para demostrarlo en ciertos círculos. Rodríguez (2016) apunta “Monterrey me parece estandarizada, piensa al artista como productor no como creador, lo piensan como empresario desde que le nombran a la pieza producto, y para mí provoca incomodidad porque me remite a la cultura empresarial industrial de modernización que se da a partir, quizás, de Fundidora y los obreros. En lo personal me muevo mucho en otros estados de la república y con fotógrafos internacionales, además de lo que hago como autogestión o independiente como difusora del arte, porque la palabra promotora de las artes tampoco me gusta, tiene que ver con acercarme de forma diferente al usuario común que consume el arte, al público común, desde una idea de expandir un poco el consumo del arte mismo”.

Una reflexión necesaria dentro de este texto es la relación que sostienen los artistas con los museos de la localidad. Al respecto Pablo Núñez (2017) comenta “Hay como un poco de apoyo desde mi percepción, yo siento que no son del todo funcionales, no sé a qué se deba, no creo que haya un motivo particular pero por experiencia propia y por cosas que me he enterado por conocidos y demás, pues sí, hay como una carencia o por lo menos una falla. No siento que los artistas reciban o se hayan ganando un puesto de empoderamiento, en el que ellos (los museos) o nosotros, estemos obteniendo lo que deberían. Al final pues somos nosotros los que les podríamos dar contenido a esos lugares. Al final pasa que se pierde obra o que no se les paga a los artistas, entonces quizás si falta amarrar un poco más esa parte”. Daniel Vázquez complementa esta opinión en cuanto al rol que tiene el Estado en ofrecer espacios de visibilidad y expo-

sición a los artistas locales “Hay una relación de amor y odio porque el Estado los necesita para presumirlos, pero todos depende de la administración que esté en turno; por su parte los artistas los necesitan para tener un escaparate” (2016).

Adán Sánchez debate los intereses de los museos como un punto de diferenciación con los artistas locales “Yo creo que sí hay buena relación, pero ellos tienen sus intereses y pues no se los vas a quitar, a lo mejor ellos no están interesados en el arte muy muy emergente” (2017). Por otra parte, Daniel Vázquez también aborda los apoyos de la iniciativa privada “Existen las becas de FINANCIARTE, que son los impuestos de una empresa destinados a la producción. Pero en realidad es poco, ya que invierten en lo que se puede presumir, en la Bienal FEMSA, en el Festival Santa Lucía. La iniciativa no invierte mucho a productores locales, sino a cosas que se puedan presumir” (Vázquez, 2016).

Ruth Rodríguez (2016) sintetiza este aspecto con la siguiente opinión “En cuestión de empresas privadas son pocas. Hay pocos premios, convocatorias o proyectos que empujen, o a veces son proyectos que están disfrazados, porque puede ser una convocatoria de pintura pero con temática tal. En cuanto al Estado es diferente, a mí no me gusta moverme mucho con esas instituciones, a pesar de que trabajé para ellas, y no sólo yo, sino muchos artistas no se quieren dirigir con ellas porque hay un encapsulamiento. Si queremos mencionar de lo privado o del Estado, de este último sale más apoyo, porque mantiene convocatorias nacionales o estatales para las artes plásticas y de todos los géneros. En cuanto a los grandes museos, están encaminados a otros artistas nacionales o internacionales, tendríamos que pensar en espacios pequeños o los alternativos, ya que ellos si están apoyando un poco más el arte local, pero también creo que el artista debe empujar un poco más, porque hay espacios dispuestos a recibir propuestas, y como hay pocas convocatorias el artista debe tener la iniciativa de búsqueda”. Manuel Emilio

Ayala (2016) comparte esta última afirmación “La apatía de la gente de FAV, de ver las oportunidades y de no hacer nada, falta menos apatía por parte de los estudiantes. Faltan ganas para querer exponer, o sea para ser artista hay que tener un sentido de realidad y no quedarse casado con el romanticismo de la bohemia, de que todo va a llegar. En cualquier parte del arte tienes que moverte”.

Teresa Margolles entrevistada por Rocío Cárdenas (2008) en el texto *Quiero conocer todas las morgues del mundo* relata lo que un joven debería de hacer si está interesado en el arte, “Pues desde mi punto de vista, los jóvenes deben prepararse formalmente. Yo les recomiendo a los *morros* que se pongan a *jalar*. No hay de otra. Que salgan a ver qué pasa a su alrededor. Y que se corrompan. Que vivan en la calle un rato. Que tengan hambre. Que se vayan a buscar cosas. Es importante que vivan la vida desde afuera, que se la tomen en serio y que no esperen a que otro venga a descubrirlos, a decirles qué hacer. La puertas que se me han abierto con invitaciones para exponer ha sido gracias al trabajo, a que me lo tomo en serio” (p.109).

Daniel Vázquez y Ruth Rodríguez afirman que este compromiso debería ser asumido desde el inicio de la formación universitaria. No obstante, la edad, la falta de madurez o los escasos proyectos a largo plazo, debilitan una visión consolidada al paso de los años. En cambio, poco tiempo antes de graduarse la mayoría empieza a asimilar los retos que les esperan en la vida profesional. Este proceso ocasiona una lenta inserción al mundo del arte. Vázquez (2016) considera “Muchos estudian aquí (FAV) y quieren ser profesor de arte, otros porque no hay matemáticas. Son pocos los que tienen una idea clara, también están los que saben la realidad social de la que hablarán y la línea de representación del arte que usarán”. Rodríguez (2016) reseña “En cuestión de definirte de lo que hará el artista a futuro, tiene que ver con madurez y con experiencia, es un proceso. Por ejemplo a la par de mi producción artística, hago otras cosas, promoción cultural, difusión de artistas, docencia, etc. y todo esto suma. También hay que consi-

derar que cuando sales a los veintiuno o veintidós, la verdad es que no tienes una madurez completa, incluso a mis años apenas comienzo a sentir más estabilidad en cuestión de autocrítica y autorreflexión. Creo que lo que ayuda es todo lo que tenga que ver con seminarios, programas, intercambios culturales, todo lo que tenga que ver con vínculos con la sociedad real, no tanto con el mundo de estudiantes”.

Frente a este escenario donde se asumen los distintos roles de los artistas, de la iniciativa privada y del Estado en cuanto a la plataforma profesional del arte, Aarón de León comenta acerca de los espacios que los artistas tienen que abrirse para obtener un ingreso fijo, una de esas opciones es trabajar con inmobiliarias o corporativos, los cuales pueden representar fuentes seguras de ingreso. “Algunos escultores tienen contratos con grandes empresas. A diferencia de otros que hacen arte románticamente, estos artistas lo hace para vivir” (de León, 2016). Jesús Lozano reflexiona acerca de una serie de elementos que determinan la práctica artística de estos egresados y se vincula a su posicionamiento profesional y al rubro económico que de León comentaba. “Un artista que planea vivir de su obra, no va a ser otra cosa que no sea pintar, el que diga: “no pues, yo no me voy a dedicar a eso porque no vendo ni un cuadro”, pues oye, ¿para qué estudiaste? No sé, creo yo que eso viene como parte de la vocación. Yo tuve relativamente un buen éxito como músico, pero ahora me he desarrollado más como diseñador. Por ejemplo, si alguien quiere hacer foto publicitaria, puede terminar haciendo retratos, ya que se vuelve algo muy común que alguien termine siendo especialista de algo que inicialmente no lo pensaba. Al final de cuentas el talento tiene que imponerse por una cuestión de disciplina. En cuanto a lo económico, pues yo mando mi cotización, cobro tanto, es un precio real competido en el mercado. El colega que caiga en una falta, ya sea dar un mal precio, muy barato o la otra parte, el que compre un producto muy barato, con el tiempo resulta contraproducente. No existen los productos baratos en el arte. El arte no es barato, hay muchos egresados que por lo mismo sufren y se

han abaratado. La cuestión artística no es barata. Es más difícil vivir del arte pero es más satisfactorio. No cualquiera puede decir vivo del arte”. Lozano continúa explicando una manera en la que los artistas locales se pueden vincular a la sociedad, y generar un lazo cultural a largo plazo y significativo. “Hay muchos artistas que no son originales y les copian a artistas que se mueven de manera global. Creo que los que hay que hacer es ser original, y así como la gente se enorgullece de la carne asada, del machacado con huevo, así se pudieran enorgullecer de: mira, éste es mi artista regio y lo presumo y también está este otro” (Lozano, 2017).

En los productores no hay un proceso de maduración o de reflexión, porque para lo único para lo que trabajan es para satisfacer cierta demanda. Saben que hay tres concursos al año, entonces sólo producen para estos concursos y piensan que viendo en revistas de arte, viendo en Internet y copiando esquemas, *ya la hicieron*. El problema es que no hay técnicas que los apoye, ni reflexiones conceptuales que se sostengan más allá de una ocurrencia para un concurso. Lo que digo es que si tratas de explicar este fenómeno en términos de movimientos culturales no lo vas a poder hacer, y lo que vemos es que esto se mueve como una industria cultural, en términos de flujo de capital: demanda, oferta, marcas de mercadotecnia. Se generan espacios no para el diálogo o el intercambio de ideas, sino para ese lucimiento de lo material o para el prestigio. Es el discurso de la apariencia. Es muy conservador, se va con lo que ya está totalmente institucionalizado, no tiene una opinión propia, más bien sigue lo que le dicen los expertos. Pero no se involucra. La ciudad, al ser industrial, cuenta con un sin fin de materiales extraordinarios, así como recursos, ambientes, espacios, etc. Sin embargo, estamos condicionados por la mirada de la modernidad, de lo que debe ser efectivo y eficiente. La ciudad, aunque hablemos de ella, no nos escucha. Los criterios con los que se produce el arte están divorciados de lo que la gente regia consume. No hay orgullo por tener artistas, porque no se sabe para qué es el arte, ese extraño valor social poco asible, poco sujetable, que reúne a gente poco convencional, que no vive al

día preocupándose por sus ingresos, por los viajes, el *Financial Times* y la moda (Ruiz, 2004, p.77-78).

Conjugando estos rubros expuestos, Manuel Emilio Ayala sugiere una forma en la que el arte podría materializarse en un proyecto económico real, con una ejecución rentable no sólo para los artistas visuales locales, sino para los empresarios. “No se sabe si el artista tiene que dar algo más, o si faltan públicos. Falta que entiendan a la cultura como negocio, como un macronegocio, que vean así como al nuevo estadio de *los Rayados* a la cultura, o lo que han hecho con el *Hellow Fest*, o con el *Palnorte*, que es uno de los fines de semana con mayor derrama económica en la ciudad. No es que la cultura no sea negocio, sino que se encuentre el aspecto rentable en lo que hacemos en artes visuales. Aquí en Monterrey hay mucha disparidad social y económica, lo que uno culturalmente o socialmente piensa que le toca y a donde podría ir. Es un aspecto cultural que incluye a la religión, a lo político, y a los medios de comunicación local”. Ayala continúa explicando que los matices globales y cosmopolitas de la ciudad benefician a los artistas porque les da una visión internacional para migrar y exponer en otras latitudes “La visión de irse a exponer a otro lado es gracias a Monterrey, porque te puede ayudar a entender otras plataformas” (Ayala, 2016).

La Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC) en colaboración con Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña realizó un estudio titulado *La dimensión económica de las artes visuales en España* (2006) que pretende, circunscribiéndose a la práctica de las artes visuales, establecer las bases económicas reales y actuales que la sustentan en aquel país. Mostrar su capacidad directa o potencial, es decir implementable, de generación de riqueza, de creación de capital creativo y de ampliación de recursos humanos que, a su vez, garantizan que el ciclo no se detenga y los resultados aumenten exponencialmente. La riqueza económica realmente significativa que generan las artes visuales no está en el limitado mercado tradicional,

incluso en países con un mercado de arte potente. Está justamente fuera de él. Por ejemplo, Nueva York, sin su actividad y oferta cultural quedaría Wall Street, resultando incierto que los millones de turistas que llegan a la ciudad lo hagan para visitar la Bolsa de Valores. Es decir, no se trata del monto de las transacciones comerciales propiamente dichas, sino el efecto generativo y regenerativo que la existencia del arte y la cultura tiene en una ciudad y en un país determinado. De la misma manera que una potente inversión en el área de la investigación es la garantía de una base científica y tecnológica fuerte, y que lo mismo en enseñanza, garantiza una ciudadanía no sólo culta sino sobre todo emprendedora, (el caso de Finlandia es ejemplar en ambos aspectos), el desarrollo de las artes y el apoyo a la cultura acaba generando más riqueza a medida que satisface las necesidades creadas por su propia dinámica (p.9).

Aunque el arte ha logrado conquistar distintos espacios de Monterrey, estas respuestas visibilizan que falta un encuentro y un diálogo plural entre los distintos públicos del arte, apertura y mayor difusión en los proyectos institucionales, así como una convicción intencional por parte de los artistas para generar proyectos propios y originales, no necesariamente anclados a una demanda específica. Lograr un mayor reconocimiento del arte en Monterrey implica un compromiso de todos los sectores, porque al final, efectivamente, todos pueden ser involucrados y beneficiados, empresarios, artistas visuales, público general y el Estado. Sobre todo, fortalecer el valor y ampliar las posibilidades económicas, turísticas, sociales y profesionales de la ciudad.

El arte es un terreno ideal para involucrar herramientas que apoyen una transformación social, educativa y cultural. La Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD, por sus siglas en inglés) sostiene que la economía creativa es un concepto emergente que trata con la creatividad, la cultura, la economía y la tecnología en el mundo contemporáneo dominado por las imágenes, los sonidos, los textos y los símbolos (UNCTAD, 2010). Esta agenda aparece cada vez más llena y fuerte al paso de los años, ya que se han explorado líneas

afines al arte, diseño y cultura con eventos, festivales y apertura de nuevos espacios en Monterrey. Por lo tanto, proyectar en el arte un negocio y una estrategia cultural de alcance nacional es uno de los retos más importantes que la Ciudad Industrial enfrenta actualmente.

A finales del siglo XIX, el concepto de cultura comienza a “adjetivarse” para referirse a actividades realizadas por las personas y a los productos derivados de esas actividades: bienes culturales, industrias culturales, etc. La cultura mantiene su carga simbólica pero comienza a interpretarse en términos funcionales. Así, la cultura entendida como proceso en el que unas actividades generan unos productos y servicios que son consumidos por un grupo empieza a ser susceptible de ser analizada desde una perspectiva económica: los intercambios de los productos entre miembros del mismo grupo o entre grupos diferentes constituyen en sí mismos transacciones económicas. Esta interpretación convierte a la cultura en una actividad económica que contribuye al desarrollo de la sociedad. En consecuencia, las administraciones públicas, garantes del bienestar social, se ven en la necesidad de incorporar esta nueva actividad económica a sus políticas, de manera que los conceptos cultura, artes y economía cada vez se manifiestan más relacionados. Un indicio indudable de esta relación se encuentra en las conferencias intergubernamentales organizadas por la Unesco, en las que, desde 1970 el papel de la cultura en el desarrollo económico y social ocupa un lugar clave. Así, en el informe final de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales favorables al Desarrollo celebrada en Estocolmo en 1998 se alude al reconocimiento de los gobiernos de la importancia estratégica de la creación y la cultura, así como a su creciente impacto económico. Otro indicio surge de la conferencia celebrada en 1999 por el Banco Mundial en Florencia sobre la financiación, los recursos y la economía de la cultura y su incidencia en el desarrollo sostenible, en la que se explicitaba su repercusión en el desarrollo económico (AAVC, 2006, p.27).

El arte es un campo en el que se podrían desarrollar de forma rentable los artistas visua-

les junto al coleccionismo, los artistas conceptuales junto a museos o galerías, los artistas independientes o los contemporáneos en festivales, mercados o exposiciones, mayormente en una ciudad que se ha distinguido por saber capitalizar los recursos. Estos emprendimientos no dependen solamente de los financiamientos económicos, sino de artistas consistentes en sus propuestas, en buscar oportunidades y generar redes interdisciplinarias que consoliden una visión de trabajo y valores en común.

Estas prácticas interdisciplinarias activan una serie de cuestionamientos acerca de los límites de lo artístico y el papel de los artistas, instando a que surjan fértiles reflexiones que emparentan el arte con la traducción cultural. “Hay una moda de utilizar conceptos de otros campos de conocimiento. Pero hay una diferencia cuando realmente estás haciendo un trabajo interdisciplinario productivo, que genere una nueva forma de entender, algo que no habrías podido ver sin ese cruce de disciplinas”, comenta un joven artista nacional. Tanto los creadores como los públicos están ávidos de nuevas perspectivas, y las instancias más exitosas del entorno artístico actual incorporan de algún modo el cruce disciplinario. Pero los agentes culturales del mundo del arte saben que también deben apostar por una apropiación de esa interdisciplina. Además, “uno tiene que estar especializado en algo, muy clavado en lo suyo, para que a la hora de colaborar, pueda aportar”, señala un joven de la escena. En su amplia heterogeneidad, estas iniciativas conforman plataformas donde los flujos de información y las nuevas tecnologías de la comunicación cobran un rol protagonista. Se trata de proyectos híbridos, en expansión, abiertos al cambio y en permanente movimiento (Gerber, Pinochet, 2012, p.56).

La mayoría de los entrevistados consideran esto como un área de oportunidad, en la cual los artistas visuales pueden sumar esfuerzos para lograr un mayor y eficaz posicionamiento profesional. Jesús Lozano (2017) afirma “Es una sociedad regiomontana que apenas está despertando a lo cultural, de saber que puede hacer algo por la cultura, y está enlazándose. Ahí

los mismos egresados tienen que cuestionarse qué pueden hacer. A veces ellos mismo se pueden cerrar o abrir la puerta”.

En el estudio previamente mencionado de España, la economía de los artistas visuales es una economía que se define por las características propias de la profesión en este país y el conjunto de relaciones en que se desarrolla, primando sobre ella las relaciones con el sector comercial y con el de la institucionalidad cultural que demanda los servicios de estos profesionales. Esto define un marco de desarrollo de esta economía hacia el mercado actualmente existente para los trabajos, obras, productos, servicios y proyectos de estos profesionales. De acuerdo a este estudio, el sector de las artes visuales genera actividad económica por un total de 1,468 millones de euros anuales y emplea a más de 18,000 personas. Sin embargo, los reducidos ingresos que proporciona la actividad artística, en muchos casos provoca la necesidad de combinar esta profesión con otras que generen recursos, hecho que define una característica bastante común entre los artistas, como es la de combinar la actividad artística con otras actividades profesionales. Según los datos recogidos en el estudio ya citado, son los artistas menores de 45 años los que presentan porcentajes más altos de dedicación a otras actividades, sobre todo aquellos que se dedican a las disciplinas más contemporáneas –videocreación, fotografía, multimedia, instalación, etc.– A parte de la docencia, las actividades profesionales que realizan los artistas son el diseño, declarado por un 30.7%, los museos y exposiciones, un 21.8%, y actividades no relacionadas con el sector creativo, un 47.5%. El panorama actual demuestra que hay una creciente tendencia por parte de los propios artistas a considerar una parte más de su actividad creativa lo que tradicionalmente se han considerado actividades complementarias. Es decir, el perfil del artista tradicional que desarrolla su actividad en el taller se está viendo sustituido por el del artista que, para desarrollar su actividad creativa, trabaja en colaboración con otros profesionales o se enriquece mediante la actividad docente, ya sean clases, seminarios o conferencias.

Esta situación está relacionada con la incorporación de estrategias de investigación y desarrollo, habituales en otros sectores económicos e inexistentes tradicionalmente en el sector artístico. En general, un 50% de los artistas visuales se dedican exclusivamente a la actividad artística, mientras que el resto compagina esta profesión con la docencia o con otro tipo de actividad laboral. Podemos considerar que alrededor de un 25% de los artistas dedica la mitad de la jornada laboral a la producción artística, y que el 25% restante dedica un tercio de la jornada (AAVC, 2006, p.47).

El caso de México es explicado por Ernesto Piedras, presidente de *The Competitive Intelligence Unit* (CIU) firma consultora y de investigación de mercados, y uno de los economistas que se ha ocupado en ponerle números a la actividad cultural en México. Durante una entrevista con Zacarías Ramírez Tamayo (2017) para *Forbes México*, explica que las industrias culturales y creativas pesan 7.4% en el PIB del país, generan 2 millones de empleos directos e indirectos y son un sector superavitario en términos de comercio exterior. Esto a pesar de ser, la mexicana, una sociedad muy expuesta al mundo, culturalmente hablando: nueve de cada 10 películas en la cartelera son de otros países; en la radio, seis o siete de cada 10 estaciones ofrecen música en otros idiomas, etcétera. Si hubiese una política al respecto, estas industrias llegarían hasta el 12% del PIB. Somos una potencia económico-cultural; le vendemos más al mundo que lo que le compramos, y generamos un excedente de divisas. El empleo en la cultura representa 3.6% de la mano de obra, y la productividad en este sector es en promedio dos veces superior al promedio nacional, pese a ser visto como un sector de ocio, improductivo, de vagos, etcétera. Cuando ocurrió la crisis del año 2008, yo estaba en Reino Unido y recibí una llamada de Conaculta diciéndome: “Ayúdanos, porque nos están cortando presupuesto por la crisis”. Al mismo tiempo, en [la edición de] *The Times* de ese día, venía una nota del ministro del tesoro [que

decía]: “Por segundo trimestre consecutivo, ha caído el PIB. Es oficial: estamos en recesión, tenemos que invertir en cultura”. O sea, [es] el mismo fenómeno económico, con dos aproximaciones radicalmente diferentes. Aquí [en México], es: quítale el dinero a ese sector que no importa para nada y, allá [en Inglaterra], es: métele dinero porque hace que vengan turistas, haya derrama de libras, se ocupen los hoteles, se use el transporte, se venda *merchandaising*, etcétera. En Inglaterra, Francia o Italia ya no hacen la nota que tú haces; ya no se preguntan si la cultura tiene un valor económico, sino: ¿Cómo la vamos a aprovechar mejor? Si le agregas el turismo cultural, que según Sector es 20% del turismo total, el indicador se va a 9.1% del PIB. La industria cultural es el tercer sector de actividad económica, detrás de la maquila y el petróleo.

Néstor García Canclini (2002) define las industrias culturales como el conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación en gran escala de mensajes y bienes culturales que favorecen la difusión masiva, nacional e internacional, de la información y el entretenimiento, y el acceso creciente de las mayorías, con lo cual se alude a que son medios portadores de significados que dan sentido a las conductas, cohesionan o dividen a las sociedades. La doble faceta de las industrias culturales – a la vez recurso económico y fuente de identidad y cohesión social – exige considerarlas con un doble enfoque: por un lado buscando el máximo aprovechamiento de sus aptitudes para contribuir al desarrollo de la economía, y por otro para que su afianzamiento económico favorezca la creatividad y la diversidad cultural (p.2). Estas industrias se ubican dentro del campo de la economía creativa, sector que tiene una extensa tarea en las múltiples industrias creativas y culturales del país. Sin embargo, esta área desafía a todos los involucrados del sector artístico en Monterrey para que florezca con más y mejores raíces, estableciendo compromisos que se mantengan a lo largo de los años e innovando con propuestas que no sólo hagan eco en el circuito del arte, sino en la manera en que la ciudad se relaciona con él.

Melissa García explora con mayor profundidad esta cuestión laboral, y examina uno de los factores que debilitan la producción de los artistas visuales, la necesidad de hacer de todo. Esto dificulta una eficaz producción y la madurez de las propuestas que le podrían dar una identidad artística más clara a la ciudad. Con ello, no sólo afecta de manera individual a los artistas, sino que condiciona los lazos en esta comunidad, y genera una escasa oferta de expositores y agenda cultural frente a otras ciudades. Es decir, en relación al desarrollo de otras áreas de la ciudad, el arte se muestra débil. “Yo creo que el conflicto no es haber estudiado aquí, sino el conflicto es trabajar aquí, porque la formación que yo recibí la considero una formación bastante competitiva en cuanto a contenidos y a niveles de reflexión académica. He tenido la oportunidad de estudiar cursos o talleres en otras universidades y en otras ciudades, y la verdad nunca me he sentido que no haya adquirido ciertas competencias para desenvolverse en otras universidades o en otros circuitos internacionales. Creo que el verdadero conflicto no es el proceso formativo, sino el área ya cuando saltas a la parte profesional. No creo que ninguna ciudad en la que he estado tenga un mercado artístico estable. Pero sí en cuestiones de redes, de artistas y de otros actores que también interactúan en estos circuitos. En Monterrey parece que los artistas estamos solos, y que también tenemos que ser curadores, gestores y galeristas, y todo en uno. En otras ciudades están más desplegados los otros campos, hay más curadores que sólo hacen curaduría, que no son artistas, se dedican a curar, gestar, hacer exposiciones y eso hace un mercado más fluido” (García, 2017).

David Throsby y Virginia Hollister encontraron que en Australia las personas empleadas en el campo de las artes suelen tener más de un trabajo, o que los creadores tienen un empleo diferente a la actividad artística y en su tiempo libre se dedican a la producción de obra (Throsby, Hollister, 2003, p. 37, 38).

Aaron de León coincide en esta situación que tienen que enfrentar los artistas visuales, y

añade “Faltan espacios culturales para ver cambios más grandes. Antes el arte estaba en Barrio Antiguo, pero éste quedó encapsulado, y tomó auge el circuito de San Pedro, ahí abren y quitan galerías con mucha frecuencia. Aunque los procesos son similares en ambos, el giro es distinto. Eso se nota en el mercado del arte, y sus tendencias, así como en la manufactura de la pieza, etc.” (de León, 2016).

Marcela Quiroga (2016) comenta lo siguiente acerca de las alianzas con estos espacios que de León explicaba “Mas bien son negociaciones, porque todos los espacios quieren algo de ti, llenar la agenda, cumplir con cuotas, todas las instituciones tienen una intención y de eso el artista tiene que estar consciente, uno necesita esos espacios de circulación, más que de consagración. Las instituciones siempre tienen un interés específico, entrar a una bienal es comprar un boleto para una rifa, porque el curador y la institución tienen un discurso y ellos ven si tu discurso se adapta o no”.

El artista no se mide por ser bueno o malo. No hay niveles: eres artista y lo que puedes producir es tan bueno como para ti como lo es respirar. Es un proceso de vida y de decisión personal. La vida del artista es muy complicada. Porque en el campo de las artes visuales no sólo se trata de no tener dinero para producir sino de que el mercado del arte fija unas reglas muy estrictas. Cuando te insertas inmediatamente en el mercado del arte, te entregas a un mundo en el cual tu carrera se dispara en diferentes direcciones. Primero empiezas a olvidar lo principal: el deseo de ser artista. Lo sustituyes por el deseo de ganar dinero. Después por el deseo de ser rico y finalmente por el deseo de ser millonario. Porque en términos del mercado del arte eso implica ser el mejor. Desde mi punto de vista, los jóvenes deben prepararse formalmente, sobre cómo aproximarse al arte. Y cuestionarse sobre qué es lo que quieren contar y qué están tratando de sentir. De tal forma lograr constituirse como artistas y poder comercializar su obra. Es decir, hay que saber negociar, uno tiene que vivir de esto, pero no dejarte influenciar por el mercado o

perder el piso o volverte loco (Margolles, 2008 p.108).

En este sentido Ruiz (2016) y Rodríguez (2016) coinciden respectivamente en las dificultades que tienen que sobrellevar los artistas al enfrentarse a una precaria vida profesional. “De antemano cualquiera que decida ser artista parte de una idea muy concreta, la precariedad, no hay más que hacerlo por tu propia cuenta, te la vas a tener que jugar, vas a tener que armar el rompecabezas para lograr un puesto, un lugar en el mundo del arte. En todas partes del mundo el artista está obligado a invertir mucho en su preparación y en la manufactura de piezas, ensayos y técnicas para que vaya apareciendo el resultado. El artista sabe esto, no hay forma de negarlo, ni de taparlo” (Ruiz, 2016). “Hay que hacer de todo, y tienes que aprender a trabajar en paralelo. No se puede vivir del arte, o sea si puedes vender obra, yo he vendido fotos, pero se vende a compañeros, a otros artistas; en galerías o museos no. Si he podido sobrevivir como *freelance*, como fotógrafa, diseñadora, difusora de las artes. Esto se logra de mil maneras, haces eventos, convocas a la gente con cuota de recuperación, expones obra, la pones a la venta. Tienes que tener una variante, debes tener distintos planes, pero sí se puede. La clave es que todo tenga que ver con el arte para que no se desvirtúe la idea original, que es el deseo de trabajar en arte” (Rodríguez, 2016).

La imagen solar del artista contemporáneo como protagonista de una profesión con distintas salidas laborales no muestra más que los resultados del proceso. Las largas horas dedicadas a la investigación, la redacción de formularios y aplicaciones, las búsquedas de contactos profesionales en ámbitos cargados de gente, las sesiones de revisión de proyectos en instancias educativas, las presentaciones de imágenes, las entrevistas, el tiempo libre malgastado, los sentimientos de culpa y la incertidumbre asociados con los mercados del trabajo creativo. Los cambios que se produjeron en el ambiente artístico como esfera de trabajo, y que terminaron por

torcer el significado general del concepto de arte, no se dieron de un día para otro ni se limitaron a un único punto en el mundo. En verdad, la figura del artista profesional, con sus aspectos ideológicos de heroísmo y melancolía, es más bien una proyección de valores extrínsecos: es el efecto de la situación material y discursiva en la que el artista se encuentra profesionalmente inserto. Este contexto es el contexto de la industria del arte (Iglesias, 2014, p. 13,14).

Marcela Quiroga y Ruth Rodríguez analizan este asunto laboral y sostienen que vivir del arte es un reto. Se necesita de una determinación diaria para sobrellevar todos los obstáculos. Quiroga (2016) relata “Hay muchos empleadores que consideran a los egresados de FAV gente muy comprometida, en particular a los que trabajan en gestión y administración de cultura, pero en cuanto a los artistas emergentes que pretendan vivir de esto, es un escenario difícil. Son pocos los espacios de visibilidad, sumado a que no hay compromisos claros de CONARTE o instituciones locales para con los estudiantes o artistas de la región”.

Esta descripción del escenario laboral coincide con previos estudios internacionales que señalan que el trabajo en el campo artístico, respecto de otras poblaciones laborales muestra tasas más altas de autoempleo, tasas más altas de desempleo, diversas formas de subempleo limitado (trabajo a tiempo parcial no voluntario, trabajo intermitente, pocas horas de trabajo), y son más a menudo empleados de múltiples trabajos (Menger, 1999, p. 545). El estudio realizado por David Throsby y Anita Zednik en Australia en el año 2010, apunta que muchos artistas no restringen su trabajo creativo a una sola forma de arte, sino que atraviesan otras áreas de la práctica artística. Los autores clasifican los tipos de trabajo artístico en tres formas de ocupación: el “trabajo creativo” – relativo a su práctica artística principal-, el “trabajo relacionado con el arte”- donde se incluirían las labores de docencia, escritura o administración dentro del campo

artístico – y el “trabajo no artístico”- que abarcaría todas las ocupaciones, pagadas y no pagadas, sin relación alguna con la práctica artística (p. 8).

Verónica Gerber Bicecci y Carla Pinochet Cobos (2013) concluyeron en su trabajo *Economías creativas y economías domésticas en el trabajo artístico joven* que la mayoría de los artistas jóvenes no tienen una galería fija que les ayude en la producción, exhibición y venta de su trabajo. Un porcentaje menor de artistas logró trabajar con alguna galería temporalmente (uno o dos años) y un número significativo de ellos ha sido invitado a exposiciones colectivas en las que su obra podía venderse a través de la galería donde era realizada la exposición, pero terminado el tiempo de exposición no acceden a un contrato de mayor duración. El porcentaje de artistas que viven de su obra es sumamente reducido, aunque en ocasiones consigan sostenerse durante periodos largos a partir de la venta de un par de piezas. En la mayor parte de los casos esta salida comercial no es sostenida en el tiempo, lo que los lleva a emplearse en diversos trabajos o pedir becas y apoyos para cubrir sus necesidades diarias. Un 68% de los artistas visuales asegura no contar con un contrato laboral, mientras que el restante 32% sí cuenta con uno. Al preguntar por las prestaciones sociales (IMSS, ISSSTE, Infonavit, Afore), la tendencia se acentúa: 87% de los artistas visuales afirmó no tener acceso a ninguna de ellas y solamente 13% cuenta con alguna. Estas cifras ilustran los malabares presupuestarios y describen la realidad de los artistas, no poseen trabajos con contrato, se ganan la vida con proyectos esporádicos o con trabajos por honorarios, y muchos afirman que viven al día o generando pequeños ahorros para afrontar tiempos de menor carga laboral, lo que los ha obligado a tener mucho orden y austeridad en sus presupuestos domésticos (138,139).

En cuanto a sus actuales fuentes de ingreso, la mayoría de los entrevistados para esta tesis, comentaron que se deben a trabajos temporales. Además, se observó un hallazgo que

surgió de forma recurrente en las entrevistas, y es la incertidumbre en el medio del arte en cuanto a contratos fundamentados en la palabra de los contrayentes. Se percibe un desamparo laboral por ambas partes, es decir, el artista no cuenta con prestaciones básicas para ejercer su producción, ni los galeristas cuentan con la seguridad de obtener las piezas prometidas, o la exclusividad de ellas.

Pablo Núñez (2017) narra su experiencia “Mis ingresos principales, más constantes, es decir, mi estabilidad económica viene del tatuaje. De pronto vendo cuadros o recibo comisiones para pintar murales, por ejemplo, pero digamos que de donde sale para comer es del tatuaje, porque es algo que siempre está ahí y que puedo hacer en todos lados, y pues justamente el trabajar por mi cuenta es como estar a la deriva, estar en la incertidumbre. Digamos que la única seguridad que yo tengo es mi propia capacidad para seguir trabajando y pues honestamente tampoco es algo que me haya preocupado mucho ahorita, porque tampoco tiene mucho tiempo que sobrevivo por mis propios medios. Básicamente es depender de mí, hasta ahorita me ha funcionado bien, pues sí hay trabajo. No todo lo que hago es por encargo, la serigrafía en madera y las playeras yo las trato de mover por mi cuenta. También trabajo con una galería, aunque mi obra no es realmente lo que ellos manejan. Ellos trabajan pintura, piezas únicas, formatos más grandes. En mi caso, la galería se queda con el 30% y la verdad la relación que tengo con ellos en particular está libre de contratos, es apalabrado, yo trabajo a mi ritmo, y no están presionándome todo el tiempo para producir, porque también hago esto, tatúo, intervengo las calles, y estoy feliz de hacer todas estas cosas”. Adán Sánchez (2017) comparte su punto de vista “Yo ya me pago solo el taller, es el tercero que tengo ya completamente independiente, que se sostiene sólo con puros encargos, y metí las clases para tener este espacio más grande. También estoy ahorrando poco a poco para tener un nivel de estabilidad financiera y hacer más cosas. Ahora no tengo ninguna prestación, pero no significa que todos estemos así, hay muchos que están en el

padrón de CONARTE y tienen ciertos beneficios. Por eso nadie te recomienda esta carrera, y muchos de los que la han estudiado tampoco te la van a recomendar, yo sí la recomendaría porque a mí si me gusta hacer esto, el arte es mi vida. Pero la verdad es que sí está un poco olvidado este aspecto de las prestaciones. Aunque sí hay muchos trabajos alternos donde el artista que quiere las puede tener, si no trabajan en un museo, trabajan de otra cosa, en un organismo de gobierno, en una escuela. A todos los que les interesa se dan la manera de entrar a esa estructura laboral de la sociedad, donde te dan prestaciones, vacaciones, etcétera”.

Ernesto Piedras (2017) en entrevista con Zacarías Ramírez Tamayo hace un recuento de la realidad que viven las economías creativas en el país, y describe puntualmente el escenario de los artistas. El desprecio a las industrias creativas es un círculo vicioso: La industria cultural y creativa aporta 7.4% del PIB, pero serían cinco puntos más si tan solo nuestra cultura nos permitiera ver su potencial. En México predomina una visión tradicional y limitada de cómo generar riqueza, y una muestra clara son las trabas ideológicas que impiden ver las actividades creativas como un bien económico. “Es un caso de miopía social”. Para países como Inglaterra, la producción creativa es un pilar de la economía, pero en México no se le reconoce como un insumo de alto valor y, por tanto, no se ha desarrollado una política pública para impulsarla. “¿Cómo lo vamos a hacer? No podemos, si la gente que está en el gobierno no lo acepta [que hay riqueza creativa] y los legisladores tampoco lo aceptan, y ni siquiera lo acepta el padre de familia al que su hijo le dice que quiere ser concertista y éste le responde que primero vaya a sacar un título ‘serio’ y ya luego se vaya “con sus amigos, los vagos””.

Néstor García Canclini (2012) en *De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes* establece que los artistas declaran estar acostumbrados a organizarse en proyectos de corta y media duración. Algunos realizan emprendimientos independientes por convicción, la mayoría por necesidad. La creatividad y la innovación son dos rasgos altamente valorados para

conseguir trabajo, a veces más que las competencias profesionales duraderas, lo cual contribuye a dar a sus actividades esta periodización frágil. La presión de lo instantáneo, lo que se descubre o se informa hoy, refuerza esta relación con la temporalidad veloz de las biografías: todo es efímero, renovable y luego obsoleto, incluso los agrupamientos que organizan los jóvenes para poder trabajar. Las narrativas personales expresan esta visión inestable y de corto plazo. Además, los emprendimientos se despliegan como complementación de aprendizajes múltiples, relaciones de amistad junto a colaboración con grandes instituciones, competencia, autoempleo e inserción en redes preexistentes. También hay que valorar junto con la creatividad las consecuencias de esta reorganización social y económica sobre la producción cultural. Si bien este modo de trabajar por proyectos, contratando y descontratando gente, permitiendo a algunos liberarse de la rutina e innovar en tareas diversas, dinamiza la economía, también perjudica a muchos. La extrema flexibilidad e inestabilidad laboral puede hacernos menos creativos y no saber cómo encarar las dificultades. La atención prestada a los comportamientos de los jóvenes permite registrar no sólo su vulnerabilidad por el estrechamiento del mercado laboral, sino también su capacidad de agenciamiento y el uso innovador de capitales culturales y sociales. No están apresados en la crisis de la industria. Se mueven hacia horizontes no previstos por el desarrollo clásico de la misma. Se esboza así un mapa más abierto e incluyente. (García Canclini, 2012, p.14, 22).

En este sentido Daniel Vázquez (2016) comenta las experiencias que comparte con sus alumnos “Mis ingresos vienen de la docencia en FAV. Aunque también trato de trabajar lo más posible y permitido fuera de la escuela, dando cursos o exponiendo. Siempre les digo esto a mis estudiantes, que prevean para su futuro, si no tienen condiciones laborales óptimas, pues traten de buscar un ahorro para su retiro por su cuenta, por ejemplo. Estoy en contra de la idea del arte o de que vas a ser artista. Egresamos diez o quince estudiantes por semestre. Entonces siempre

les enfatizo a mis alumnos que no esperen ser ni el crítico, ni el artista conceptual, ni el curador que esperaba México. Hay que ver la manera en la cual puedes ser productivo y vivir tranquilamente. Les vendo la idea de que un artista es creador, y como creador puedes meterte en muchos medios, diseño de arte, de videojuegos, cine o de productos industriales. Les trato de enseñar que su campo laboral está más allá de una galería o una beca”.

Francesc Torres (2006) en *La dimensión económica de las artes visuales en España* no sólo se refiere a la riqueza contable, sino del activo creativo necesario para generarla. Valga un ejemplo. En una conversación reciente con una profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, y en contestación a una queja mía sobre la triste función de las escuelas de arte como fábricas de parados, me dijo que un seguimiento que habían hecho de sus alumnos después de dejar la Facultad, había descubierto que el índice de su éxito laboral era superior al de la Escuela de Ingenieros. Lo poco halagüeño es que eso sucediese de manera anómala, ya que el éxito se materializaba en otros campos, a veces nuevos, no directamente relacionados con lo que habían estudiado. Lo significativo es lo que indica: que toda actividad intelectual conectada a la experimentación libre desarrolla capacidades creativas que conducen a una alta posibilidad de éxito personal y profesional (p.10).

El escenario laboral flexible, donde el trabajo del artista no debiera comprometerse a los museos o las galerías es una realidad percibida por todos los entrevistados, ya que subrayaron la necesidad de buscar espacios alternos de inserción profesional. Con esto queda de manifiesto no sólo los trabajos paralelos a la producción artística, sino el funcionamiento del espacio laboral en el arte. Ruth Rodríguez (2016) relata “Muchos años me dediqué al diseño gráfico como oportunidad laboral pero siempre a la par de un trabajo personal, de hacer obra. Luego encontré cómo enlazar el diseño gráfico con el arte y ahí me dediqué a la edición de libros, catálogos,

etcétera, que era dentro del diseño editorial pero dentro del arte también, no tanto comercial. Después trabajé para gobierno como coordinadora de imagen en CONARTE, pero siempre ejecutando mi obra y mis proyectos personales, lamentablemente siempre es así”.

A manera de conclusión, Tony Solís (2016), Jesús Lozano (2017) y Melissa García (2017) exponen los rumbos del panorama laboral. Mientras que algunos se adaptan o prefieren vivir de acuerdo a las convocatorias de becas o apoyos gubernamentales, otros se insertan de forma paralela en la venta de obra y en medios como el diseño, la publicidad o la comunicación. Todo depende de los proyectos personales. Tony Solís (2016) opina “Yo soy mi propio jefe y siempre lo he sido, a excepción de cuando trabajé en *Nylon*. Estos temas son muchos más escabrosos, también pienso que el artista no tiene porque pensar primero en el dinero que en el arte, pero es humano y tiene que vivir de algo, y si su trabajo es bueno y a la gente le gusta, tiene que vivir bien, dependiendo de lo que venda es como debería de vivir. Son temas escabrosos gubernamentales. En mi caso, de lo que serían mis prestaciones, me encargo yo mismo”.

Desde finales del siglo XIX, en el mundo occidental la idea de ser artista en la modernidad inicia con una premisa tradicionalmente romántica que tiene, a su vez, como antecedente la vida del artista sensible; el cual era capaz de morir de amor. Claro, morir de amor, no significa lo mismo que morir siendo talentoso, rico o exitoso. No hace mucha falta mencionar que a más de cien años de distancia la circunstancia inequitativa y subjetiva, desde la cual se valora el arte contemporáneo, sigue siendo una situación que desprende variadas interrogantes fundamentales en este (sobre) dimensionamiento del significado social de ejercer como artista profesional (Cárdenas, 2010, p.19). Randall Filler (1986) define en *The Starving Artist- Myth or Reality? Earnings of Artists in the United States* cuatro percepciones sobre las condiciones de trabajo que enfrentan los artistas: 1) los ingresos que obtienen son más bajos en comparación con otro

empleo en cualquier sector de la economía; 2) existe mayor variación en los salarios de los artistas que en cualquier otra actividad laboral; 3) la fuerza laboral se compone de más personas jóvenes que en cualquier otro sector, y 4) el sector cultural presenta una alta rotación, es decir, los creadores con frecuencia cambian de trabajo dentro del campo de las artes o consiguen empleos fuera de él, mudándose hacia ocupaciones más estables, las cuales les ofrecen remuneraciones con menos variabilidad y más elevadas.

Jesús Lozano (2017) comenta “Tengo un lugar que se llama *Espora Diseño*, hago muebles y diseñamos cositas, también imprimo playeras, y ahí estoy con una amiga; pero si por acá me piden un libro, lo hago. En Reynosa también tengo contactos, que si me piden pues aquí les cotizo, uno abre los tentáculos porque tiene que trabajar”.

En estos momentos de apremio económico debido al proteccionismo de Estados Unidos, Piedras da algunas razones de por qué habría que cambiar la forma de ver la creación cultural y creativa. Hay muchísimo por estructurar. Toda esta cadena económico-creativa nace de un insumo esencial, que es la creatividad de carácter simbólico que tenemos en México. Somos muy conocidos por nuestros colores, sabores, imágenes, sonidos; lo hemos tenido siempre. Un país de corte proteccionista con su cultura, como lo es Francia, mete muchos candados, como por ejemplo, cuotas de pantalla: si vas a transmitir en televisión, 60% u otro porcentaje del contenido tiene que ser producido en el país, con técnicos, actores, guionistas del país. En cambio, los países anglosajones son más liberales, sobre todo para la promoción de sus producciones. Estados Unidos te dice: “Tienes que dejar entrar todas mis películas, sin aranceles”, pero si quieres ir a filmar a Estados Unidos, te dicen: “No puedes; eso lo hace Hollywood”. Tenemos potencial para crecer en empleo, infraestructura, inversiones, importaciones, producción, contenidos. La cultura es un sector transversal: la pisamos, comemos, vestimos, bailamos todo el tiempo. Démosle, entonces, un tratamiento trasversal (Piedras, 2017).

Finalmente, Melissa García (2017) sintetiza “Es como encontrar un *match*, ya que la naturaleza de tu trabajo tiene un mejor ajuste con la necesidad o con la forma con que se genera cierto tipo de economía. Supongo que el trabajo de cada artista se enlaza de forma distinta con los diferentes tipos de relaciones económicas”.

Enedina Ortega Gutiérrez (2013) en *Jóvenes techsetters y emprendizaje en el contexto de la economía creativa* concluye que los resultados que presenta Nomismae, S.C. en *Estrategias creativas para el desarrollo* (2012) y los que ella obtuvo del mencionado estudio etnográfico, coinciden con respecto de la precariedad de las expectativas y condiciones laborales que enfrentan los jóvenes creadores. La mayoría de los entrevistados carecen de contratos permanentes de trabajo y no tienen un salario fijo, por lo tanto, carecen de prestaciones sociales; combinan sus trabajos de *freelance* con trabajos eventuales por honorarios o de planta, como formas de financiar sus proyectos creativos de corto, mediano y largo plazo; tienen multifuncionalidad en las labores que realizan y borran los linderos entre trabajo y ocio. Si bien en las entrevistas manifestaron ser conscientes de la incertidumbre y precarización laboral, en términos de la percepción de su trabajo, los artistas no se visualizan trabajando en una oficina ocho horas diarias. El trabajar de manera independiente o *freelance* les permite seguir manteniendo cierta autonomía creativa y la experimentación/creación de nuevos nichos laborales. Se identificaron nuevas formas de negociación laboral entre ellos y las empresas. Por lo general, estas negociaciones se centran en la incorporación de ciertas condiciones del contrato, que les permiten independencia para realizar sus propios proyectos creativos a cambio de obtener “mayor currículum”, medido desde su percepción subjetiva del éxito, lo que significa tener mayor prestigio, visibilidad y currículum. Se puede concluir que a partir de estos procesos y situaciones laborales, somos testigos de nuevas reconfiguraciones en las relaciones laborales entre empresas/instituciones y artistas.

Es preciso enfatizar que la división de energía, tiempo y recursos por parte de los que

prefieren ser únicamente productores, tiene que ver con un desamparo total en el mundo laboral. No obstante, se registró que la mayoría de los artistas visuales lo aceptan como parte intrínseca de su vida profesional, como si fuera una condición necesaria para llamarse artista. Es decir, una vida incierta y con obstáculos laborales como agregado natural de su práctica, a la identidad del artista y a su esencia de producción. Aunque es un aspecto negativo del que se quejan, lo asumen y se adaptan a él.

Algunos de los entrevistados valoran esta situación con optimismo, ya que la utilizan para canalizar sus esfuerzos a distintos sectores, y así, poder tener un cuerpo de obra variado, o incursionar en distintas ramas del arte, diseño, cultura o entretenimiento. Sin embargo, los espacios para la cultura y el arte no corresponden a todos los profesionales que podrían generar contenido en ellos, lo cual reduce la expectativa de una vida profesional estable. Pablo Núñez y Adán Sánchez, respectivamente ofrecen su opinión acerca de esta situación que observan como un área de oportunidad para los egresados como ellos. Núñez (2017) comenta “Está curioso porque este mismo carácter que tiene o que pensamos que tiene la ciudad, nos permite o nos da como un campo para trabajar bien amplio, casi virgen, porque no existe esta tradición o cultura del consumo del arte, pero de todos modos están los espacios, los momentos. Yo lo veo como la oportunidad para incidir, por eso justamente busco los resquicios para poder pintar un muro. No era como que yo decidiera la pared donde quisiera pintar, si caminaba y veía un muro abandonado que pensara que pudiera no haber problemas, sí lo pintaba. Todos estos huecos que la ciudad va dejando en su crecimiento son una oportunidad que te brinda un contexto bien particular para hacer y decir ciertas cosas que no se hacen y no se dicen desde otros ámbitos, desde la industria por ejemplo, y pues yo creo que es una oportunidad interesante para la producción. Cuando vas a la Ciudad de México y ves la proliferación de las propuestas, lo rico de los lenguajes plásticos que es lo que nos concierne particularmente, por ejemplo en el tatuaje, el que trabaja con negro,

en Monterrey son contados, son sólo algunos, y allá hay estudios completos que trabajan de esa manera. Entonces es un espacio para la acción, el trabajar y haber salido de estudiar en una ciudad como ésta”.

Finalmente, Sánchez (2017) declara “Creo que ahora se han abierto más espacios porque la gente se anima a hacer cosas que antes no, aunque sí sabían que se podían hacer, pero no lo hacían. Los mismos jóvenes están empujando esas ideas, de la mano de algunos que ya lo empezaban a hacer antes. Sí veo muy motivante la situación del arte aquí en Monterrey”.

El concepto de ciudades creativas adquiere relevancia debido a que en Monterrey se han desarrollado iniciativas públicas y privadas que concentran actividades dedicadas al arte, diseño, música, cultura, turismo y moda, que disponen un entorno adecuado para el impulso de la economía. Además, la oferta académica en artes visuales, diseño, arte digital, entre otras ha crecido exponencialmente, logrando que prácticamente todas las universidades locales cuenten con al menos una de estas opciones. La ciudad industrial por excelencia ha adoptado en las últimas décadas la agenda económico-creativa, en ella se han podido insertar algunos de los entrevistados, y aunque hace falta un mayor esfuerzo en el área, se vislumbra optimismo en los resultados que se pueden obtener a largo plazo. Aunque es preciso subrayar que la Ciudad de México es la principal ciudad en el país que genera incentivos para atraer con mayor facilidad a personas que utilizan la creatividad como insumo principal, es decir genera una especie de fuerza centrípeta que muestra la concentración de población y actividades propias de las economías creativas.

Recientemente, la Organización de las Naciones Unidas publicó que desde el 2008, por primera vez en la historia, más del 50% de la población mundial vive en zonas urbanas. Tan sólo en México, según el Censo de Población y Vivienda 2010, 78% de la población se clasificó como población urbana. Estas cifras derivan en que la creatividad constituye una oportunidad

para los países en desarrollo de aprovechar las economías de escala que surgen como consecuencia de la concentración en ciudades. Y dado que la creatividad, hoy en día, es uno de los principales motores de las economías modernas, surge la necesidad de verla como detonante de desarrollo nacional. Sin duda, las industrias creativas representan una oportunidad irremplazable para generar desarrollo en distintas regiones y ciudades del mundo, en particular para las regiones en desarrollo. Aún a pesar del hecho de que tiende a concentrarse en ciertas regiones o clústeres, como por ejemplo *Silicon Valley* en Estados Unidos o la Ciudad de México, la creatividad es un insumo que no toma en cuenta condiciones únicamente geográficas, por lo que se puede propiciar en otras regiones por igual. Se ha demostrado que el sector de la economía creativa tiene efectos positivos en el empleo, crecimiento y desarrollo económico del país. Estos efectos aumentan si tomamos en cuenta los efectos multiplicadores del gasto, bienestar y capital humano que se derivan de las industrias creativas. Entre los ámbitos necesarios para detonar las características deseables de las ciudades creativas, se necesita un ambiente legal, comunicaciones, e incentivos a la investigación y desarrollo, entre otros (Piedras, 2012). Hoy, la cultura no se habla con la Secretaría de Economía y ProMéxico para promover exportaciones, ni con Hacienda para una política fiscal especial. Cuando escribí el libro *¿Cuánto vale la cultura?*, Víctor Hugo Rascón Banda me habló y me dijo: “¿Cuánto pesa el presupuesto asignado a cultura?”. Hice la cuenta y era el 0.0002% del PIB. Me preguntó: “Con 0.0002, ¿produces 6.4%?”. Dicen que, cuando le dijeron esto al secretario de Hacienda de entonces, su respuesta fue: “Si con tan poquito [presupuesto] producen tanto, ¿para qué quieren más?”. Lo primero, para tener una política pública para la cultura, es identificar en qué eres bueno y, luego, crear el ProMéxico de ese sector (Piedras, 2017).

El concepto de ciudades creativas fue acuñado, principalmente, por el británico Richard Landry en la década de los ochenta. Este término se refiere no sólo a la actividad artística y

cultural de una ciudad, sino que engloba a cualquier persona que innova dentro de su sector, ya sea un empresario, un científico, o servidor público, siempre y cuando utilice la creatividad como insumo principal. Este sector tiene un alto impacto en la economía, y tiene el potencial de generar riqueza a través del desarrollo de la propiedad intelectual. Ernesto Piedras en la entrevista concedida a Zacarías Ramírez Tamayo (2017) comenta, las ciudades más grandes suelen atraer creatividad. Hicimos un ejercicio para el Distrito Federal y, cuando vi los primeros resultados, era de 8.9% [la aportación de las industrias creativas al PIB local]. Les dije que [la cifra] estaba mal. Nunca he visto un lugar en el mundo que tenga 8.9%. Así que revisamos dato por dato... ¡y estaba bien! Lo que sucede es que las comunidades pequeñas expulsan la creatividad y las grandes la atraen. Lo llamamos “efecto centrífugo”. Aunque la capital del país es la ciudad más importante en este sentido, cabe mencionar que Monterrey juega también un papel receptor de otros ciudadanos nacionales y extranjeros (por la cercanía con la frontera de EUA) que vienen a estudiar o trabajar. Por ejemplo, de los doce entrevistados en esta tesis, dos son nacidos fuera del estado de Nuevo León. La concentración demográfica ha crecido considerablemente en los últimos años, extendiendo el área metropolitana de Monterrey. Este indicio poblacional y la economía de la zona pueden ser un hallazgo que posibilite otras alternativas sociales, profesionales y culturales.

En esta misma entrevista citada, Piedras (2017) continúa argumentando: Estos insumos no nos están esperando, sino que, cada día que no los aprovechamos óptimamente, los desperdiciamos. Una diferencia de este insumo, que es la creatividad *versus* el petróleo, es que el crudo [involucra] una decisión intertemporal: tengo un barril enterrado, lo saco hoy o lo saco mañana, cuando valga más, pero sólo tengo un barril. En cambio, puedes pintar un cuadro hoy, mañana otro y, pasado mañana otro más. Por tanto, cada día que no aprovechamos esta creatividad [se traducirá en] empleo, producción, inversión, divisas perdidas. Sí, nos falta esta política cultural integral, que tenga una política económica. Una política al estilo Canadá o Inglaterra, no para pensar en lo que

podría contribuir la cultura en términos económicos, sino en lo que, de facto, ya contribuye. Éstas tienen un beneficio de marca, no son tan proteccionistas, no tienen tanto este enfoque de becas como en México, son más irreverentes hacia la cultura, la comercializa quien quiera: en el metro la gente canta y tú grabas tu disco y no es ilegal venderlo mientras tocas en la banqueta. Tienen una entidad de gobierno dedicada al arte con ciertos presupuestos, con un enfoque sumamente comercial. No andan regalando dinero; parten de un punto que es mucho más positivo que el nuestro: si yo te dijera: “Soy músico”, tú podrías pensar: “Pobre, no encontraste nada productivo qué hacer”. Y si allá dices: “Soy músico”, te dicen: “Qué interesante”. Socialmente, no hay un castigo por dedicarte a la creatividad. Por ejemplo, hace 15 o 17 años tenían una política de regeneración social por medio de la cultura y el deporte. Crearon los clústeres creativos. A una planta industrial que ya no estaba en uso, llegaba el gobierno y hacía 50 cubículos, que ofrecía a escritores, poetas, pintores. Hoy vas a estos clústeres y tienen cafetería, librería, *pubs*, pues los creativos beben mucho, salen, discuten, leen, hablan. Estos clústeres son estrategia. Y luego tienen un área de *trend and investment*, como un ProMéxico en donde le dan un enfoque al artista. Le dicen: “Tú produces esta revista localmente; veamos si tiene viabilidad comercial en el mundo; lo tiene si le das un acabado más brillante a tu carátula y lo complementas en contenido y montas una página web...” La cultura puede llegar a 9% de aportación al PIB y, con ello, estamos hablando de 600,000 empleos más de alta productividad. Además, la cultura esencialmente es bienestar, es cohesión social, es elevar el nivel educativo, es satisfacción estética. En economía decimos: cuando tienes lo económico y el bienestar, [entonces] tienes desarrollo integral. ¿Cómo darle la vuelta a esa miopía social? Yo, como economista, creo que los números nos pueden servir (2 millones de empleos, divisas, producción...). Aunque sea por lucro. Y si no es por ahí, no tengo más elementos.

En las últimas décadas, el enfoque cuantitativo que se le ha dado a la economía creativa

en estudios como *¿Cuánto vale la Cultura?* de Gonzalo Rojon, Viviana Vallejo y Ernesto Piedras (2004) se desarrolla en términos de su contribución a las actividades productivas, medidas por el Producto Interno Bruto, la inversión, el empleo y comercio, entre otros. De este tipo de estudios se deriva evidencia cuantitativa que revela que la mayoría de los países desarrollados cuentan con un motor de crecimiento económico muy importante en ese sector económico-creativo. Por ejemplo, en países como Gran Bretaña y EUA aporta más de 8% del PIB. Algunos países de desarrollo intermedio y alta diversificación económica, como las economías de México y Brasil, han logrado ingresar a ese selecto grupo de alto potencial, con aproximadamente 7% de participación sobre la productividad nacional. Ahora bien, si se considera que en conjunto, la creatividad es una “memoria colectiva”, tiene sentido esperar que la aglomeración incentive el desarrollo de nuevas ideas y de la innovación. El término ciudades creativas busca englobar esta idea, en espera de que la creación de una idea creativa se aproveche y recicle, y por medio de este proceso se genere una cadena creativa donde cada elemento juega un papel fundamental (Piedras, 2012).

Ernesto Piedras, Gonzalo Rojon, Alejandro Arriaga y Ariadne Rivera (2013) en *Estrategias creativas y redes culturales para el desarrollo* exponen que en el Distrito Federal, las industrias culturales en 2003 representaron 8.92% de su PIB, en comparación con el promedio nacional, que es de 7.3% por lo tanto resulta evidente que el Distrito Federal se ubica muy por encima. Esto se explica en parte por la aglomeración de creadores y artistas en la Ciudad de México, y la existencia de más infraestructura cultural, así como por una mayor demanda, pues tanto el poder adquisitivo como el nivel educativo y el tamaño de la economía es mayor en comparación con la de otros estados de la república. Los festivales de artes visuales, música y cine que se realizan en ella son competitivos en el ámbito internacional. Es por ello que se espera que allí se aglomeren artistas de diferentes lugares del país e incluso del mundo. La capital mexicana

presenta características que sugieren la existencia de una aglomeración de industrias culturales y creativas. Esto propicia que los artistas tengan la facilidad de contar con una amplia red social, y la posibilidad de crear sinergias con otras personas que se dediquen a las artes o con carreras que complementen su obra. También incide en los efectos secundarios que pudieran existir al relacionarse con individuos que realizan actividades similares para el desarrollo de nuevas ideas. De acuerdo con la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD), contar con la aglomeración de actividades en ciertas ciudades provoca la existencia de nodos que detonan la generación de experiencias culturales, tanto en términos de producción como de generación de públicos y audiencias. De ahí, la existencia de *clusters* como *Silicon Valley* o *Hollywood*, que muestran la aglomeración de la industria de la tecnología y cinematográfica, respectivamente. O bien, el de festivales como el de Cannes, que se vuelven emblemáticos y dan forma e identidad a ciudades (UNCTAD, 2008). Para el caso del Distrito Federal, se ha identificado la creación de circuitos culturales que responden a este fenómeno geográfico (Canclini, 2012, p.15). Otro factor que propicia la existencia de aglomeraciones en torno a las actividades artísticas tiene que ver con los ingresos de la ciudad y el nivel educativo, esto es, si una urbe cuenta con ingresos altos es posible que exista una demanda por productos artísticos (Elish, O'Hagan, 2007, p. 125). Este último argumento es una de las razones por la cual en Monterrey se ha fortalecido la agenda artística y se han encontrado vías de rentabilidad a la práctica de estos egresados.

Jesús Lozano (2017) reseña su punto de vista a través de la siguiente anécdota “Monterrey empieza a tomar auge y a no estar tan rezagado en temas del arte. En cuanto a FAV, han tomado más responsabilidad por formar egresados capaces de integrarse al campo laboral. Me recuerda a un amigo que salió de FAV, en la temporada donde la FAV todavía no tenía computadoras de diseño pero el mercado laboral ya te pedía que tuvieras habilidades con la computado-

ra, fue en los noventa, a principios. Y era un fracaso en ese aspecto. Pero la FAV en ese momento no estaba preparada para eso, quizás ninguna escuela estaba preparada para eso, son cosas que del mismo estudiante tiene que salir, es decir, el hecho de prepararse. Los artistas se pueden insertar en muchos espacios, pero tienen que hacerlo por ellos mismos. El talento es lo que ubica a cada quien. Hay muchos medios, lo que uno busca lo encuentra pero no de una manera directa, casi siempre es de forma indirecta”.

Enrique Ruiz y Aarón de León comparten la idea acerca del trabajo que recae en el artista por aprovechar estos espacios que Núñez, Sánchez y Lozano comentan. La experiencia es clave, no todo ocurrirá en la escuela. Existen áreas de oportunidad que tienen que ser aprovechadas por los artistas. Ruiz antepone el papel del artista al apoyo que pueda recibir de la escuela “Yo creo que es lo que hace uno, más que lo institucional. No es tan necesario que la escuela lo plantee, es decir, lo de los espacios, ya que la de las ideas es la gente” (Ruiz, 2016). Por su parte de León conjuga estos dos elementos en un panorama complejo para los artistas “Un problema son los protocolos y los procesos burocráticos; así como la antipatía del alumno y del profesor, se necesita un cambio de mentalidad. Los museos y galerías del Estado están en función del consumo de aquí de Monterrey, y los espacios públicos no son en verdad para el uso general de las personas, están controlados por el Estado e instituciones privadas. Aunque siempre está en proponer, así sabes si te rechazan o te apoyan” (de León, 2016).

Es necesario señalar las pocas oportunidades existentes para una vida profesional estable. Los egresados de esta licenciatura entran a FAV, estudian y egresan sabiendo que tendrán que repartir su tiempo, esfuerzo y recursos en actividades alternas para poder solventar su producción, lo cual termina por disolver muchos de los proyectos individuales o colaborativos que suman a la vida cultural y artística de la ciudad. Ruth Rodríguez (2016) opina “Ser egresa-

dos de artes no garantiza condiciones laborales como en cualquier otra profesión, creo que todos los que quieren dedicarse al arte tienen que hacer otras actividades en otras áreas, y eso es la autogestión, es ir sorteando las circunstancias y haciendo otras actividades paralelo a la producción”.

Cualquiera que ingrese en el mundo del arte como un novato se enfrentará inevitablemente con una práctica de negocios que sería bastante impensable en relaciones de negocios convencionales. Como si fuese la cosa más natural del mundo, los coleccionistas o compradores cancelan pedidos, los pagos se retrasan y las facturas simplemente se ignoran. La razón por la que este mercado ha desarrollado sus propias prácticas no ortodoxas (prácticas capaces de volver loco a cualquier contador) reside en su producto, la obra de arte, que en sí misma elude las categorías económicas. Este aspecto incalculable de las obras de arte llama a los agentes del mundo del arte a actuar también de forma impredecible. Sólo un comportamiento que en otra parte sería considerado bizarro, por no decir poco profesional y perjudicial para los negocios, puede hacerle justicia al estatus especial del arte. Si los participantes de este mercado especial no son receptivos a su regulación y codificación (en la forma de contratos, por ejemplo), esto recuerda a los ritos de intercambio en sociedades arcaicas, que también estaban basados en reglas no escritas, como lo describe el antropólogo Marcel Mauss. Como el intercambio de regalos en esas sociedades, el negocio del arte no está regulado contractualmente. Sólo está gobernado por leyes no escritas, como el principio de que “el amor se paga con amor”. Cuando alguien presta algún servicio se le puede pagar en especies en la forma de un favor a cambio. Incluso los regalos más generosos tienen que ser devueltos. Este principio en apariencia no económico, pero de hecho muy profundamente económico, es mencionado por Mauss. Comparados con las prácticas que describe en las sociedades arcaicas, podría decirse también que los tratos en el mundo del arte están incrustados en un sistema de “servicios totales” que consiste en invitaciones a

comidas suntuosas, fiestas elegantes y cosas por el estilo. Efectivamente, en tiempos de prosperidad, los agentes del mercado del arte tratan de superarse unos a otros organizando las cenas y fiestas más extravagantes en los lugares más originales. Tal despliegue de suntuosidad y generosidad sería, para Mauss, un gesto de superioridad que busca abrumar al otro con el fin de someterlo. Después de asistir a una gala opulenta, es posible que uno esté mejor dispuesto hacia la muestra que la precede. La cortesía que se le debe al anfitrión a veces basta para hacer que la mayoría de los invitados no expresen abiertamente sus críticas, incluso si los comentarios corren desatados a sus espaldas. La obligación de devolver los favores que identificó Mauss sigue existiendo en el mundo del arte, operando de formas más sutiles y subliminales (Graw, 2014, p. 208, 210).

Las condiciones de trabajo en el arte implican diferencias con los trabajos de oficina, administrativos, o de otra índole, no sólo en los horarios o los objetivos, sino sustancialmente en la débil estructura para manejar cuestiones contractuales, de seguridad social, salarios, derecho de autor o prestaciones básicas, lo cual termina haciendo eco en el mismo perfil de los artistas visuales, al ser una situación asumida como parte natural de la práctica artística. Elma Ríos (2016) comparte “La galería se lleva entre el 40% y el 60% de la obra. Los galeristas pueden vender todo el año, aunque hacer una exposición es caro, porque tienes que pagarle al artista la obra completa o por lo menos la mitad. Hasta que no se liquida una obra, no se le da al artista el dinero. Puede pasar un buen rato sin que el artista perciba nada, y de repente cae mucho. En las galerías profesionales no pasa eso, porque se les da a los artistas una cuota mensual para que no se queden sin nada”.

Ernesto Piedras, Gonzalo Rojon, Alejandro Arriaga y Ariadne Rivera (2013) en *Estrategias creativas y redes culturales para el desarrollo* concluyen en su estudio que sólo el 10.6% de los artistas afirmaron tener alguna prestación social, ya sea IMSS/ISSSTE, Infonavit o estar

en alguna afore; 8.7% mencionaron tener alguna prestación médica, mientras que 5.8% respondieron contar con Afore y sólo 2.9% reportó cotizar en el Infonavit. Estos resultados sitúan a los artistas en una situación de vulnerabilidad, ya que la vasta mayoría no cuenta con prestaciones sociales. En particular si se comparan con el 66.5% de personas ocupadas en el Distrito Federal que cuentan con los servicios que presta el Instituto Mexicano del Seguro Social. Las condiciones que suelen enfrentar tienen que ver con la composición del empleo, los salarios bajos y variables, y una alta rotación laboral. En efecto, trabajan en proyectos de corta duración o indefinida, sin contratos explícitos y sin prestaciones sociales. Ante este escenario, la creatividad, el trabajo en red y los nuevos medios tecnológicos son la ruta para resolver la precariedad laboral que enfrentan una buena parte de los artistas (p.73).

Estos egresados, como cualquier otro, traducen su carrera universitaria en proyectos profesionales, buscando materializar planes de vida a largo plazo. Resulta alarmante que la vida laboral tenga que ser concebida en desventaja, solamente por haber estudiando arte. En *Cómo ser artistas y no terminar de chofer de Uber* Susan Crowley (2018) aborda la problemática profesional de los artistas visuales de la siguiente manera, el FONCA se creó para servir como plataforma de desarrollo del arte de las nuevas generaciones. Cada año aplican miles de jóvenes y al final solo 400 consiguen entrar al sistema. Muchos de los postulantes han dejado el arte para convertirse en “convocatoristas” profesionales. Otros buscarán salir del país, “Lo mejor de México es irse de México”, se ha dicho desde hace muchos años. El Estado no ha sido capaz de diseñar una política pública a futuro, pensada para las nuevas generaciones. Crowley (2018) añade que el deporte, la ciencia y el arte tienen algo en común, son disciplinas que requieren de una enorme vocación, y mucho de trabajo y excelencia. Quien decide entregar su vida para desarrollar su talento tendrá que hacer las comodidades y las expectativas banales a un lado, y deberá ser fiel a su carrera. Vivirá momentos de angustia, incertidumbre, incluso desesperanza. Encon-

trará competencia, muchas veces desleal; tendrá que enfrentarse con malos y frustrados maestros y con pésimas instituciones, sin hablar de pobres instalaciones. Ocasionalmente el joven talento se topará con un buen guía, aunque no es lo más frecuente. Aún así, cada vez habrá más obstáculos y más difíciles de vencer.

El marco institucional y legal con el que cuenta una sociedad determina en gran medida, el desarrollo económico no sólo de un sector sino del país. En ese sentido, es responsabilidad del Estado generar las condiciones adecuadas para propiciar una mayor participación de los individuos por medio de la creación de mecanismos y vías a través de los cuales los creadores del país puedan ser productores de obra, en lo que se reconozca su labor como agentes productivos y puedan desempeñar su actividad con menos limitantes. No obstante, el pago en especie es una figura fiscal única en el mundo que permite a los artistas plásticos pagar impuestos mediante obras de su autoría. Las obras de arte son evaluadas por un comité integrado por especialistas y representantes del Instituto de Bellas Artes (INBA). Las obras que son aceptadas como pago en especie pasan a ser parte del patrimonio cultural de la nación (Piedras, Rojon, Arriaga, Rivera, 2013, p.103, 106).

Por esta razón se vuelve relevante mencionar la importancia de una política cultural dinámica e informada en la que se considere la realidad que enfrentan los artistas. Verónica Gerber Bicecci y Carla Pinochet Cobos (2012) muestran en su texto *Compendio para ciegos (o dónde buscar el relato de una generación invisible)* que uno de los desafíos de las políticas culturales del futuro sería generar un sistema de seguridad social para los artistas, ya que tomar un empleo tradicional – que puede ofrecer esas condiciones – significaría para ellos, prácticamente, abandonar el trabajo de taller y producción de objetos artísticos. Es prioritario ofrecer alternativas concretas de protección social a los jóvenes del mundo cultural, ya que se avecina un escenario preocupante en el mediano y largo plazo: los artistas y gestores deberán enfrentar

una vida adulta desprovista de ahorros y seguro médico.

En pocos campos, como en las relaciones entre cultura y sociedad resulta tan evidente el cambio operado en el mundo durante el periodo 1980 – 2010. La modificación del lugar de la cultura en la sociedad, argumenta Néstor García Canclini (2008, p. 9) se debe a la industrialización de la producción cultural que entrelaza los bienes simbólicos con las innovaciones tecnológicas y con algunas zonas de la economía y las finanzas. México no es la excepción en este proceso mundial. Sin embargo, uno de los obstáculos para el desarrollo de las industrias creativas es la actitud pasiva y reactiva del Estado mexicano ante los retos de la sociedad de la información, y el contexto social y económico en donde se enmarcan estas industrias. En México no se cuenta con una política de Estado clara, careciéndose de una agenda digital y política, y legislación cultural apropiada. El liderazgo y control de la sociedad de la información y del conocimiento, y de la economía digital y cultural, han sido dejados a las fuerzas del mercado y de las empresas privadas, aunque esta situación es matizada actualmente por la participación crítica de la sociedad civil. Las nuevas demandas de la economía digital y de la globalización están cambiando la relación entre la economía y la cultura. Internet, la digitalización y las innovaciones tecnológicas están influyendo en la estructuración, en la dinámica y en los procesos de la cadena productiva de las industrias creativas y culturales con la creación, producción, consumo y distribución de una variedad de servicios, objetos y productos culturales. Esta nueva economía, por medio del mercado, impulsa la conversión acelerada de la cultura en un negocio, y por mediación de una amplia oferta de servicios y bienes culturales, está demandando la reconversión digital de las empresas y agentes involucrados en la producción digital cultural (editorial, diseño gráfico, industrial, producción artística, etcétera) (Ortega Gutiérrez, 2012, p. 112-113).

Bajo el argumento de la felicidad que otorga esta licenciatura y el poco esfuerzo necesario para llevarla a cabo, comparada a otras de distintas áreas, pareciera que la remuneración a

estos sectores de la población es exclusivamente el bienestar y la realización personal por haberlo hecho. Cuando la realidad es que cualquier carrera universitaria está vinculada a un proyecto de vida, a la realización individual y a la búsqueda de una remuneración acorde a la formación y responsabilidades. En este sentido, Manuel Emilio Ayala (2016) considera “Debería de haber más apoyos para los artistas emergentes, para que no tengan que diversificar tanto sus actividades en busca de generar recursos, y así cuando crezcan tengan un nivel impresionante. En los recién egresados hay más frescura y más ganas de proponer, y podrían ir madurando si existieran espacios óptimos para su consolidación”.

A partir de las opiniones de los entrevistados se pretendió señalar esta situación, que pareciera normalizarse cada vez más de generación en generación. En este sentido el compromiso de la FAV debe ser apoyar a los artistas visuales durante su periodo de formación con unidades de aprendizaje y espacios de práctica en diversas instituciones, para que se familiaricen de manera integral con todos los rubros de su profesión, por ejemplo, cuestiones como derecho de autor, remuneración por horas de trabajo, administración de proyectos, prestaciones laborales, entre otros.

Ante esta situación, los artistas visuales egresados de la FAV han seguido las tendencias de emprendimiento marcadas por la escena del arte global, ya que el trabajo colaborativo se ha vuelto una constante, a través de los mercados de arte o espacios donde se dividen las ganancias con otros artistas, como músicos, ilustradores, poetas, editorialistas, entre otros. Este fenómeno es estimulado por la cultura empresarial y la tradición de negocios local, lo cual es una de las más significativas características que hereda la ciudad de Monterrey a estos egresados, además del particular imaginario social y natural, así como las áreas de oportunidad que estos artistas comparten al enfrentarse a la agenda cultural, sus instituciones, políticas y recursos.

El arte contemporáneo, en su intención de actualidad, ha desarrollado en los últimos cien años una constante profundización del uso y del valor del acto creativo, probándolo en un extenso

ámbito de situaciones sociales, culturales, políticas e intelectuales. Los artistas han sido agentes motores de este proceso, recopilando un *background* de experiencia, conocimientos, referencias, estilos, técnicas y visiones que no puede sino ser considerado como un importante modelo de base y de referencia sobre el ejercicio de la creatividad en la historia. Pero eso no es todo, pues en su intención de actualidad, los artistas han sintonizado con los temas, objetos, disciplinas, maquinarias e instrumental de su tiempo, para proponer y construir su propia interpretación de cómo puede ser este tiempo, proveyendo obras, visiones y motivos a través de los cuales sus contemporáneos, artistas y no artistas, podían acceder a esta nueva manera de entender la época y sus recursos intelectuales, sensibles y materiales. En este proceso, la profesión, la vocación y los intereses de los artistas contemporáneos se ha transformado enormemente, de acuerdo al cambio histórico y social vivido en esta última época (AAVC, 2006, p.75).

Continuando con las entrevistas y el tópico que discutía el peso de la FAV en sus carreras, Pablo Núñez subraya enfáticamente los beneficios de haber estudiado ahí, y explica en su experiencia el valor de recibir educación universitaria. “Mi mayor obstáculo es mi dispersión, el poder hacer un tatuaje, pintar un cuadro, un muro en la calle, la variedad. Si de antes hubiera sabido que lo que quería era dedicarme al tatuaje, que ahora tampoco estoy seguro de poder dedicarme toda mi vida a esto, pues no habría necesitado entrar a la carrera en FAV. Sin embargo, todas las herramientas, todo lo que conlleva estudiar en una carrera de artes también le da un giro distinto, un enfoque diferente en la práctica del tatuaje, o inclusive en la práctica de la pintura en la calle, o del arte urbano. Esto me ayuda en que no me quedo nada más en lo visual, porque justo que en la carrera nos hayan confrontado tanto unos con otros, sobre lo que se debe hacer con nuestro trabajo como productores, eso te da una perspectiva más profunda del trabajo, de lo bidimensional, te forma un discurso o más bien te hace capaz de formar un discurso, y creo que eso también es algo que por ejemplo, el *graffiti* apenas está entendiendo, no se trata de colo-

res bonitos o de una técnica impecable. Efectivamente, esto te posiciona en otro lugar, en otra perspectiva de ver la calle, de ver el trabajo en la calle y justo también te permite movilidad, así como puedes pintar un muro en una calle sin permiso, también puedes tomar eso o tomar la esencia de eso y llevarlo a una galería” (Núñez, 2017).

La consolidación de una escena cuyas variables centrales son el mercado y la institucionalidad de las escuelas de arte y otras instancias profesionales, trajo una reconversión de los patrones de conducta vigentes en la escena artística. Esta reconversión operó sobre un suelo desobediente, poblado por actitudes y objetos que luego resultaron referenciales. La aspiración de entretrejer tradiciones locales refractarias y la necesidad de buscarlas en los orígenes del ingreso de Latinoamérica al proceso de la globalización, simultáneo con la institucionalización del arte contemporáneo, implicó un cambio rotundo en la cultura artística y también trajo la posibilidad de plegarse a las plataformas globales de arte contemporáneo desde una situación periférica y, en cierto sentido, virginal (Iglesias, 2014, p. 15,18).

Melissa García (2017) comenta “Lo que a mí más me ayudó de la formación, fueron los procesos internos de la educación, o sea lo que yo siento que fue fuerte fue la parte en la que mi formación me sentó las bases de una producción estable, de una producción personal, de una metodología de producción artística y académica”. Ruth Rodríguez (2016) reseña “Cuando egresé había un grupo de ex estudiantes que hizo un trabajo importante, después estuvo mi generación que fue escaso, después la generación de Tony Solís, y ahora últimamente artistas importantes que se han estado conociendo muchísimo que son egresados de la FAV. No sé si tenga que ver los cambios de administración, del sistema o de los programas académicos. Creo que ahora la escuela está más enfocada a sistemas de calidad, y todo esto que se apega un poco más a las

ingenierías y arquitectura, y cuando yo estaba era un poco más bohemio el asunto”.

La FAV es una plataforma que posibilita construir un imaginario personal y estimula las habilidades de cada artista para lograr la aplicación deseada en algún sistema del arte. De acuerdo a Dickie no existe arte fuera del arte, y por lo tanto se necesitan entender sus sistemas en una interacción constante. El espacio público es un sistema de arte en términos de Dickie, y éste convive y se nutre con otros, como FAV, museos o galerías. Existe una relación dinámica entre todos ellos, y convivir con distintas expresiones artísticas, propuestas y discursos, es una posibilidad que encuentran los egresados de FAV al ser parte de esta facultad. Estos enlaces que se dan entre los artistas y las distintas instituciones, no sólo los nutren o benefician a ellos, si no que establecen puntos de encuentro entre espacios y sistemas del arte, además de generar un antecedente para otras generaciones. No obstante, como cualquier proceso social, es complejo, con matices, y el desarrollo depende de las particulares trayectorias de cada individuo. No se pueden establecer estándares homogéneos.

La interconexión de las imágenes y los actores en la industria del arte opera sobre cúmulos de información que se mantienen circulando activamente y permiten construir mediaciones. Los nombres repetidos en las revistas de arte forman un cuerpo de datos de este tipo: a partir de ellos, otros nombres pueden entrar en conexión. Lo mismo ocurre con las ferias, las bienales y demás espacios de actuación que uno pueda imaginarse. Mantenerse actualizado en la industria del arte, de hecho, equivale a manejar un cuerpo de información en común con los otros actores: equivale a saber de qué se está hablando en una conversación (Iglesias, 2014, p. 177).

A manera de síntesis de estos aspectos enunciados, Pablo Núñez (2017) comenta “Les diría a los estudiantes que estén seguros, que cada uno vea hacia donde apunta, porque está estudiando artes, más que nada enfocarse en su propio proyecto, que de verdad sepan si quieren hacer arte. Por ejemplo, mis excompañeros, muchos de ellos para nada están haciendo algo que

tenga que ver con su formación. Es difícil decir si hicieron perder el tiempo de los maestros que estaban con ellos o el de ellos mismos, porque justamente el que las artes sean una cuestión básicamente de sensibilidad, no determina que tanto estás creciendo, no puedes decir que al entrar tu sensibilidad era de 20 y ahora era de 100. Es algo complejo, mi *roomie* es una excompañera, es la que te mencioné que trabaja para FEMSA, y en ese sentido yo no la veo para nada frustrada, ella se siente feliz. Quizás como el aparato, porque también es un sistema de producción artística que involucra tanto a los productores como a las instituciones artísticas, donde no es bueno que la gente que se esté formando como artista esté trabajando en un *call center*, pero yo creo que la realización personal de cada uno es una historia bien aparte, por eso justamente yo creo que la clave, antes que otra cosa, es decir que cada uno esté seguro que esos son sus intereses, quizás que ni si quiera esté al cien por ciento seguro si quieren ser artista, yo tampoco estaba seguro si quería ser artista cuando estaba en la FAV, fue algo que fue sucediendo, de lo que estaba seguro es que quería producir, y por ese lado creo que mi interés es muy genuino, auténtico. No quisiera estar haciendo ninguna otra cosa”.

El proceso de institucionalización del arte contemporáneo está signado por la implantación de la lógica cultural del profesionalismo, el cual fue un proceso que en distintos escenarios y ciudades tuvo su dinámica particular, a través de la cual negoció la ampliación de la frontera productiva del trabajo del artista que, si antes no era de ninguna manera *amateur*, incluía una buena dosis de negatividad social en su definición, incluso en su forma de metabolizar el éxito. La escuela de arte es el espacio general en el que la lógica cultural del profesionalismo alcanza su velocidad crucero, emprendiendo una navegación global en las aguas del mar abierto. El encuentro entre la historia local y la industria del arte contemporáneo tiene la forma de la salida de un río al mar: es un proceso asimétrico, en el que el sedimento que arrastra la historia necesariamente pierde consistencia y se licua (Iglesias, 2014, p. 128).

Poniendo dentro de la discusión el elemento de búsqueda de los artistas visuales al tratar de colocarse profesionalmente en el arte, es preciso no descuidar el papel de la FAV, su importancia no sólo como proveedora de conocimientos sino de experiencia. Manuel Emilio Ayala (2016) y Enrique Ruiz (2016) coinciden en este aspecto, comentando respectivamente “Los alumnos de la facultad necesitan ser apoyados con dinero o materiales, hay gente que sí quiere trabajar y producir pero batalla para conseguir las cosas, obviamente algo te tiene que costar, pero facilitaría que hubieran más oportunidades para la gente que quiere producir. Yo no veo que haya un compromiso real para que la gente produzca, no se ve constancia en que las cosas sean de calidad profesional ni que haya un espacio. La FAV no tiene una galería propia donde los alumnos puedan presentar”. “La gente que sale de FAV, los que tienen un sueño y los que empiezan a realizarlo, lo pueden hacer instalándose en escenarios fuera de Monterrey, pero quizás la mitad o más de los que salen se dedican a lo local, lo que dice que tratan de integrarse a las formas de consumo que hay en Monterrey, lo cual dice que pintan y eso los coloca aquí, otros se dedican a la administración y a la educación. No me parece que esté polarizado, aunque la escuela esté enfocada en la producción de arte, y tiene un acento vinculado al *mainstream*, está bien que lo tenga porque eso es una frontera del arte, pero eso no implica que todos tienen que ser productores y que todos se van a dedicar a eso, sino como institución tienen que ver lo que está pasando, viendo, analizando y comprendiendo, además de pensar que los que hacen arte tiene una voluntad y un deseo propio y eso no se pone a discusión”.

La figura del coleccionista fue un agente que cobró fuerza en Monterrey debido a factores económicos y sociales durante la década de los ochenta y noventa, principalmente a través de la compra de pintura. Ahora bien, un concepto que encaja en este panorama es la transformación de la ciudad en un eje industrial y comercial del país. Los coleccionistas se configuraron como un poderoso actor dentro de la comunidad artística debido a la carga simbólica que repre-

senta venderle a tal o cual comprador, así como a la red de relaciones que concede el contacto con alguno de ellos. Se convirtieron en otro agente que otorga su consentimiento y validación para que los artistas entren en determinados sistemas del arte.

El despliegue de un mercado de galerías e instituciones nuevas intensificó el ritmo y los canales de circulación del arte, a través de la formación de colecciones privadas de distinto tenor y rango, que eventualmente se beneficiaban de la algarabía económica resultante de la salida de la crisis de los ochenta; y desbordó también hacia la educación y los contextos formativos (Iglesias, 2014, p.20).

Carmen Reviriego (2014) en *El laberinto del arte: El mercado del arte, su funcionamiento, sus reglas y sus principales figuras* explica este fenómeno. El sistema galerista-crítico se ha derrumbado por un cambio en el peso relativo de los agentes involucrados en el sistema del arte. Desde la década de 1990, por lo menos, puede decirse que impera un sistema que podríamos llamar “galería - coleccionista”. Hoy en día, además de los galeristas, los coleccionistas y sus hábitos de compra influyen en los procesos de creación de valor en mayor medida que los críticos. Una de las relaciones más fructíferas para coleccionista y galería se da cuando el primero se involucra con una galería joven y es fiel a sus creadores. Algunas de las mayores colecciones de arte se han construido a partir de esta excepcional relación de lealtad y afinidad entre ambas figuras. Sin embargo, los coleccionistas, *dealers*, artistas, críticos y comisarios acuden a las ferias y bienales de arte en busca de tendencias, artistas por descubrir y nuevos contactos para potenciales futuros intercambios. Atrás quedan los tiempos en los que se erigían exclusivamente como lugar de transacción comercial, su desenvolvimiento lleva consigo una vertiente festiva y social, y una generación y divulgación de conocimiento (p.74).

Discutiendo puntualmente el rol, los atributos y las características de la FAV, se enlaza la opinión de Ruiz acerca de la tradición de formar artistas que se especialicen en pintura, con los

cambios que indicó Adán Sánchez (2017) “Hemos montado exposiciones de la nada y pues nunca llevamos museografía, y cómo puede ser eso, pero ahora ya se está considerando, así como algo de crítica. Ahora es más orgánico. Ahora ya no es sólo teoría del arte. El área del arte no es sólo la teoría, también hay gente que son curadores, críticos, museógrafos, productores, porque la FAV siempre tuvo la vocación de sacar productores, pero poco a poco se fue quitando eso, ya no todos son productores. Ahorita la FAV esta súper diferente a como la conocí, la verdad me sorprende esto último que están haciendo, están llevando pláticas con artistas, conferencias con artistas, en el museo los llevan a las exposiciones. Cuando yo estaba, me da pena admitir esas cosas, porque cuando yo era estudiante no había nada de eso, y pues si han mejorado muchísimo”. Además de esta mejora que comenta uno de los egresados más recientes, otros entrevistados enlistaron una serie de ventajas que han obtenido al estudiar en FAV. Pablo Núñez (2017) menciona “Cursar una licenciatura sí me otorgó más posibilidades de entrar a la comunidad artística que de no haberlo hecho, ya que gracias a esto conocí a profesores y compañeros, igual el acercamiento a los espacios, antes de la carrera yo no iba habitualmente a los museos, a las galerías, inclusive ahora desde que salí, dejé de hacerlo considerablemente, y eso es una parte bien fundamental del trabajo, algo que todos reconocemos, generar esos vínculos, esas relaciones, no sé, el ir y conocer a la gente y que me conozcan, la gente que me ubica en el medio”.

De igual forma, Melissa García (2017), Manuel Emilio Salazar (2016) y Ruth Rodríguez (2016) describen respectivamente una de las principales implicaciones al haberse formado en FAV. “Haber estudiado me facilitó el camino de entender mi obra y de comprender mi producción, así como de entender en dónde y cómo quería insertarme, pero eso me sirvió a mí, porque yo estaba perdida en eso”. “Sí te ayuda a comprender qué es lo que vas a decir con tu obra, estar informado de que se ha hecho, y te ayuda en lo general”. “Sí creo que me ayudó en formación

para conocer la base de lo que es el arte”.

A través de estas respuestas y el análisis de cómo han construido su capital social, se concluye la importancia de realizar estudios universitarios en esta disciplina. Resulta clave la comprensión de la FAV como un enlace entre el mundo académico y el profesional. Además de una plataforma que favorece la construcción de una propuesta artística y de un discurso claro. Todos admitieron explícita o implícitamente el valor que tiene en su CV y en su formación individual como artistas el cursar una licenciatura en FAV. Aunque se reconoce que existen artistas insertos en el mundo del arte profesional que no cuentan con una formación de nivel superior, o que la tienen pero resulta muy ajena al área del arte o las humanidades. Los egresados entrevistados reconocieron las facilidades y la relevancia que tiene estudiar en una escuela de artes para dedicarse a este rubro de manera profesional.

Claudio Iglesias (2014) discute el papel de la escuela de arte en el texto *Endeudado, emprendedor o burócrata. La figura del artista, la escuela de arte y el movimiento estudiantil en Santiago de Chile*, y establece que las escuelas de arte ganan protagonismo cuanto mayor la competencia de los artistas en el mercado. En la escena artística chilena, las escuelas predominan sobre otros actores institucionales, lo cual induce también a que se conviertan en el tema de conversación privilegiado para un amplio universo de artistas cuyo único espacio de supervivencia lo provee, justamente, la educación artística. Cuanto más esquivas las oportunidades en el mercado, más prominente la oportunidad que ofrece la misma escuela de arte, en conexión con sistemas de becas y distintas instancias institucionales. Junto a esta mayor desprotección de sus egresados en el mundo real, el influjo de las escuelas de arte se generalizó en el ambiente artístico en una escala global, como si su radio de acción se extendiera al restringirse las opciones profesionales de sus *alumni*. Repentinamente, la escuela de arte se convirtió en un tópico de discusión sobre el que muchos críticos de distintas orientaciones parecen necesitar expedirse al

unísono. Ya desde hace años, a la pregunta qué debe hacer un artista para aspirar al éxito económico en vida, la primera respuesta es: concurrir a una escuela de arte que cuente con buenas conexiones profesionales. Al acrecentarse la competencia es probable que este influjo de la escuela de arte también se vuelva más perentorio, aunque sus condiciones de verdad iniciales se desdibujen (puesto que la mayor competencia, justamente, hace que un título universitario ya no sea garantía del éxito). De ahí que la escuela como espacio gane protagonismo cuanto peores son las condiciones para sus egresados. Es como si la escuela le dijera a sus ingresantes: Al salir te irá seguramente muy mal, pero si no vinieras te iría mucho peor. Las ventajas y los riesgos de incluir la escuela en la base de los elementos a invertir para construir una carrera profesional, necesariamente quedarán más en evidencia cuanto más literal resulte la situación de crisis. De este extraño *feedback* pueden captarse algunas consecuencias sugestivas en la escena artística (p.118-120).

Daniel Vázquez y Marcela Quiroga subrayan el valor de la formación recibida en FAV. Vázquez (2016) comenta “La FAV te abre la visión del arte. Lo otro tiene que ver con relaciones y no sólo con la formación artística. Muchos de los egresados se han ido insertando en espacios culturales importantes de la ciudad y del estado. También ha habido artistas que exponen dentro y fuera del país”. Mientras Quiroga (2016) explica “La FAV provee herramientas que te ayudan a conformarte como ser humano en todas las dimensiones, y el conocimiento que tú desarrollas parte de uno mismo. Estas relaciones sí funcionan, pero la FAV es más para formarte a ti, en el compromiso de tu producción, en un sentido cultural, vital, ético, y que tanto impacta en la comunidad y se beneficia de eso”.

Como cualquier elemento de investigación, la FAV es multidimensional. Uno de los aspectos por los cuales puede ser abordada, son las áreas de oportunidad. A continuación se citan cinco rubros en los que se agruparon las sugerencias mayormente comentadas. La primera de

ellas tiene con ver con estrategias que vinculen la teoría con la práctica. Adán Sánchez (2017) comenta “Mayores herramientas teóricas y prácticas de distintas técnicas artísticas, por ejemplo, el grabado que fue el pretexto con lo que llegamos al CPA, era algo que no nos enseñaban en la facultad, y que por curiosidad de algunos empezamos a usar ese espacio para el grabado. En FAV nos dan introducciones de todas las técnicas, nuestro plan de estudios es más enfocado a esto, quizás si necesitamos algo más de práctica o que nos vayan canalizando según lo que más nos guste. Pero bueno como el arte no es hacer una producción en particular, te dan de todo, junto con teoría y pues tú lo complementas. No obstante, ciertas iniciativas han servido porque los planes han cambiado un poco, y a los alumnos les dan más herramientas de acuerdo a sus proyectos; comento esto porque mi novia sigue siendo estudiante. Y bueno, yo recomendaría a los chavos que hicieran intercambios. También que se enseñen a usar todo lo más posible, que agoten todas sus posibilidades. Si un chavo quiere hacer grabado, pues que lo enseñen, si quiere escribir, taller de escritura, que le den de todo, es que en lo personal me gusta mucho hacer cosas, y siento que muchos chavos se meten ahí porque quieren hacer cosas, pero tienes que saber generar tus ideas”.

La segunda área de oportunidad la expone Jesús Lozano (2017) “La FAV debería tener un serio compromiso con ofrecer a los mejores maestros en el área, así como darte las herramientas adecuadas para poder insertarte en un posible campo laboral”. Existen procesos internos que bloquean la oportunidad a maestros con real experiencia práctica o de investigación, debido a esto se han encontrado momentos de la historia de FAV donde la mayoría de la planta docente no ejerce dentro de las distintas ramas del arte, ni cuenta con algún tipo de posgrado, diplomado o especialización. Elma Ríos (2016) añade “Los profesores se quejan de cosas que ellos mismos reproducen y que no ayudan a las nuevas generaciones. Todos dicen que es muy difícil entrar al círculo de arte”.

Otro de los rubros por mejorar fue comentado por Melissa García (2017) y Manuel Emilio Salazar (2016). Éste último opina “Yo no veo que haya un compromiso real para que la gente produzca, no se ve constancia en que la cosas sean de calidad profesional ni que haya un espacio. La FAV no tiene una galería propia donde los alumnos puedan presentar”. García (2017) opina “Yo creo que la FAV debería de tener su propio espacio expositivo, pero uno real, no como el CPA, ese es básico. Todas las facultades de artes tienen que tener un espacio expositivo posicionado. Así que para mí es lo que le falta a la FAV, un espacio que de verdad esté posicionado en términos de que pudiera competir con el Centro de las Artes, con la Escuela Adolfo Prieto, con las galerías, y que tuviera convocatoria, porque ese es el problema cuando exponen los estudiantes. Si creo que es importante que tengan vínculos institucionales, que creo que ya lo han estado haciendo, han estado trabajando, con el CIESAS por ejemplo. Lo ideal es que esos espacios sean para siempre, pero entiendo que eso depende de los recursos, de las administraciones, y precisamente para ya no tener que cumplir eso de la agenda de la administración, que se tenga un espacio fijo”.

En cuarto lugar se encuentran asesorías y vínculos con la realidad profesional. Ruth Rodríguez (2016) propone “Asesorías a los estudiantes de FAV para que se vayan enlazando después de graduados. En mi caso no comencé a trabajar en el arte, comencé a trabajar en diseño. Eso fue dándome experiencia porque desde la facultad tuve ese contacto con el diseño y la fotografía, pero recuerdo otros compañeros que empezaron a trabajar hasta el final de la carrera, y se bloquearon laboralmente. No sé como sea ahora, pero creo que se deberían tener programas en donde el alumno y toda su práctica se integre a la sociedad, quizás no laboralmente, pero si como experimentación. Eventos que no sólo se queden en la escuela, que puedan ir al público real, porque si no se queda todo encapsulado. También hay que considerar que cuando sales a los veintiuno o veintidós, la verdad es que no tienes una madurez completa, incluso a mis años

apenas comienzo a sentir más estabilidad en cuestión de autocrítica y autorreflexión. Creo que básicamente eso, todo lo que tenga que ver con seminarios, programas, intercambios culturales, todo lo que tenga que ver con los vínculos con la sociedad real, no tanto con el mundo de estudiantes”. La idea central es no encapsular todo al mundo estudiantil, sino mostrarles posibilidades de enlazar su práctica artística de forma social y laboral. Adán Sánchez (2017) comenta “Yo daría la posibilidad de que los alumnos se especialicen en lo que quieran, por ejemplo yo soy ultra conceptual, ¡va! éste es ultra conceptual ¡pégatele a él! Un tipo de servicio social directo con el artista que se mueva en la línea que cada quien prefiera, que vean su proceso, que los califiquen”.

De igual forma, Elma Ríos (2016) comenta “Con los estudiantes no hay un vínculo donde puedas aprender a profesionalizarte, no hay ningún contacto con algún especialista que revise tu portafolio o que te ayude a crecer. Los museos grandes están abiertos a lo nacional o internacional, pero nunca a lo local. No hay pequeños puentes que logren sinergia unos con otros, y por eso muchos artistas se van, se frustran, o se quedan a dar clases, eso los sigue frustrando y se genera el ciclo de porqué tenemos muchos malos profesores”. A esta sugerencia, Ríos añade “Lo fundamental sería hacer intercambios interinstitucionales, porque igual la gente se termina conociendo en las fiestas, y eso está bien, pero deberían de conocerse en otros contextos. Como algunos maestros tienen proyectos de investigación que vinculan a todas las universidades, a partir de ahí se puede enriquecer a los alumnos también”. Esta propuesta nace de una situación que observó cuando era alumna. “Me sorprendí porque en el Cedim era un requisito tener un *book* impreso y digital para graduarte, pero en la FAV no te educan para venderte como una marca”.

Siguiendo esta línea, Tony Solís observó algo similar, y narra lo siguiente “Conocí a un joven de La Esmeralda, y ahí los educan para que sean artistas, para que creen un personaje, para

que todo alrededor sea un magneto artístico, y eso se nota mucho en sus egresados. En FAV deberían de ser mucho más globalizados, deben tener referencias más internacionales, y ver a la competencia como una referencia, o sea ver al que se está formando en Berlín o al de Nueva Zelanda o al de Sudáfrica, y así ubicarlos en el escaparte. Porque se ve una diferencia abismal entre una convocatoria de artistas emergentes de Monterrey y una de Alemania, y lo que pasa es que la gente se encierra en su burbuja, cuando afuera hay muchas cosas que valen la pena” (Solís, 2017).

El quinto aspecto señala compromisos más claros con los estudiantes y egresados, en cuanto a la socialización de los eventos, las relaciones establecidas a través de convenios con la iniciativa privada o el gobierno, así como oportunidades para exponer. Marcela Quiroga (2016) lo explica de la siguiente manera “José Garza está poyando mucho desde la Secretaría de Extensión y Cultura, está abierto a que haya cambios. La verdad es que la FAV batalla para conseguir recursos. Por otro lado, los espacios de la FAV deben estar socializados para las exposiciones, pero sí se necesita una sistematización de convenios con FEMSA, Casa de la Cultura, CONARTE o más espacios para que las cosas circulen fuera de la FAV”. Adán Sánchez (2017) coincide “Ese es el punto del arte en Nuevo León, se queda ahí, no hay circulación con las exposiciones, el gran público no va, son los mismos. Es un súper esfuerzo hacer una y van sólo los interesados”.

Tony Solís (2016) comparte su experiencia “Mucha de la gente que conozco dejó de hacer cosas porque en Monterrey, la duración de un artista no se da si no está de lleno, o no te dejan entrar al circuito ya que está muy cerrado, o te haces a lo que piden o te mueres. Hay mucho amiguismo, no se comparten oportunidades. A los que considero los artistas visuales de FAV son los de Tercerunquinto, ellos siguen produciendo increíblemente, pero están aquí en la capital. Les ha ido muy bien”.

Daniel Vázquez (2016) y Elma Ríos (2016) concluyen respectivamente, con las siguientes aportaciones “La FAV debería de tener más poder en las políticas, en el arte del Estado”. “Es casi nulo el apoyo de la iniciativa privada, ya que debería de haber mas sinergia entre instituciones privadas y gubernamentales, un mayor número de programas donde se puedan invertir los impuestos para apoyar a las artes”.

La idea es que existan más vínculos reales de la academia con la práctica artística, que haya flexibilidad y colaboraciones. Es deseable que existan más espacios de intervención para los artistas, pero también debiera haber colaboraciones interdisciplinarias para que otros profesionistas sumaran sus conocimientos y prácticas a proyectos de arte. De eso debiera ser precursora la FAV.

El perfil de estos profesionales se ha convertido en un perfil con mayor capacitación técnica, que maneja información y conocimientos de diversos campos y que incorpora capacidades para preparar, gestionar y dirigir sus proyectos. Esta transformación del perfil del artista visual y del proyecto artístico, expresa el cambio sufrido también por el sector cultural y sus disciplinas respecto de su funcionamiento en la economía, especialmente sostenido por las nuevas formas de consumo de productos culturales, y por el rol que estos productos han cobrado en la vida social y cultural. Los profesionales del sector son en su mayoría artistas visuales con formación universitaria o profesional, que crean obras, proyectos, servicios y productos que se arraigan en la experiencia propia del sector, expresada en disciplinas como la pintura, el grabado, la ilustración, la escultura, la fotografía o las artes gráficas, las cuales han experimentado una intensa transformación en las últimas dos décadas, movilizand o el trabajo de estos creadores hacia nuevos ámbitos en relaciones con campos como las industrias culturales, la investigación tecnológica o la investigación social y comunitaria. En este proceso de cambio profesional, el perfil del artista visual ha sufrido notables variaciones, especialmente expresadas en un cambio

del mismo modelo de proyecto artístico, el cual actualmente es un proyecto que trasciende la figura del creador individual y que establece requerimientos técnicos, profesionales y económicos que hacen que el proyecto artístico actualmente deba ser definido como un proyecto que integra diversas disciplinas, se extiende a numerosos formatos de trabajo y soporte, y funciona tanto en espacios convencionales como en nuevos espacios de difusión, distribución y publicación (AAVC, 2006, p.118).

Durante estas entrevistas también se abordaron aspectos personales, entre ellos el mayor obstáculo al que los artistas visuales se han enfrentado durante su proyección profesional. Las respuestas se dividen en dos grupos, las de implicaciones laborales, y las personales. Dentro de las primeras se encuentran las oportunidades y los espacios disponibles en la localidad para exponer. Dentro de esta línea ofrecen su opinión Adán Sánchez, Manuel Emilio Ayala, Jesús Lozano y Melissa García, respectivamente. “El mayor es y sigue siendo la competitividad, ya que hay mucha gente haciendo arte o intentado producir obra, intentando meterse a galerías y pues no hay tantos espacios. No es como los maestros que compiten por una plaza, y ya se quedan con ella toda la vida, aquí no es así. Aquí ganas un concurso, y ya, hay que seguir adelante. Para mí es lo más difícil, estar metiéndome a convocatorias. Sin embargo es un parte fundamental, es algo que se tiene que hacer, también la autogestión es difícil, porque hay que mantener un lugar, y se vuelve una cadena, un ciclo vicioso, porque digo haré obra para vender; yo no hago muchas ilustraciones, que se venden en mercaditos o así, pero sí hago encargos de pinturas grandes. A veces pienso haré esto grande, y lo vendo caro para tener este espacio, y luego ya lo tengo, y digo ahora tengo que volver a vender eso para mantener el espacio. Esto, el no tener un espacio, tener que luchar día a día; porque lo del CPA fue una excusa, de fondo era que no teníamos un espacio en nuestras casas y aquí estamos pagando y queremos ese espacio, y pues cuando sales lo necesitas, un lugar para trabajar y lo tienes que hacer, y pues sí, es lo más difícil

sostenerlo” (Sánchez, 2017). Ayala (2016) indica “Llegar a una galería pero que no se consolide por alguna circunstancia, por ejemplo, porque necesito de otro nivel, necesito más experiencia, contactos, tiempo para producir o dinero”. Por su parte, Lozano (2017) añade “La manera regia, o de cualquier otra sociedad que ubica el arte como algo deseable asigna roles culturales. En Ciudad de México hay más personas, se potencia más el mercado y hay más necesidades, entonces hay más niveles, aquí están todos los niveles revueltos y por eso hay muchos huecos que llenar, pero porque las mismas necesidades son así. Es una sociedad regiomontana que apenas está despertando a lo cultural”. Finalmente, García (2017) sostiene “Si pensamos aquí en Monterrey, pues yo creo que la ausencia de redes, yo sé que hay muchísimas y que trabajan *bien chingón*, pero no hay una en la que yo encaje. Entonces quizá más concretamente es la ausencia de redes en la que mi trabajo encaje, las cuales si las encuentro en otras ciudades. Sin embargo sé que hay muchas redes de trabajo colaborativo de artistas que están generando proyectos muy interesantes”.

En este rubro, Marcela Quiroga (2016) y Tony Solís (2016) comparten sus obstáculos en el posicionamiento profesional. Quiroga señala la negociación con la institución como una consistente barrera a lo largo de sus proyectos profesionales. Mientras que Solís expone “Dedicándome al arte y a la moda tengo una posición incómoda. En la moda me dicen “el artístico”, y en el arte soy el apestado porque hago moda. Pero la verdad me gusta ser así, generar eso”.

Por otro lado, se encuentran los obstáculos meramente personales que se vinculan a la experiencia propia de los artistas visuales durante su proceso de inserción profesional. En este grupo se encuentran respectivamente, Ruth Rodríguez, Pablo Núñez, Daniel Vázquez y Aarón de León. “Creo que el mayor obstáculo es precisamente el enfrentar yo misma mi obra, no a la crítica, sino a la difusión, tiene que ver con la vocación, porque para mí lo más fuerte es la difusión de otros artistas o fotógrafos o de eventos culturales que tengan que ver con el arte, y mi

obra no la he empujado con la misma fuerza” (Rodríguez, 2016). Núñez (2017) señala “Creo que el obstáculo que más trabajo me ha costado ha sido quizás mi propia dispersión, el hacer tantas cosas, bueno ni siquiera son tantas, es el no saber conciliar una cosas con las otras, el tatuaje con la pintura en la calle, con la pintura de caballete, etcétera”. Vázquez (2016) explica “Lograr que las piezas me queden como me las imagino, por eso me angustia pintar. Además, me decepciona que las autoridades o los jurados de convocatorias no piensen en los distintos tipos de realidad social, y no las quieran mostrar porque son tristes. Por otro lado, siempre hay una manera de acomodar lo que uno hace y de generar dinero para vivir”. De León (2016) opina “Uno mismo, miedo a la crítica, el hecho de no moverte. Muchos artistas me han dicho habrá mil rechazos, pero en el intento mil uno va a llegar la oportunidad y luego quizás habrán otros mil rechazos, y luego uno bueno. Hay que insistir”.

El último conjunto de preguntas versaron sobre sus redes colaborativas, su opinión sobre lo que ha sido su mayor apoyo, y las ventajas que han obtenido de pertenecer o construir estas redes de trabajo. Elma Ríos (2016) ofrece una visión panorámica en este punto “Los vínculos, un poco como en secundaria, a veces te juntas con uno y a veces con otro. Son círculos que se van haciendo y deshaciendo todo el tiempo. Es como un concurso de relaciones públicas. El reto es creer que lo que hago es suficientemente bueno como para hacerlo, y mi apoyo principal es la comunidad de artistas, profesores y compañeros con los cuales reboto ideas. No existes sin las redes de relaciones a menos que tu trabajo sea extraordinario, y creo que las redes que más sobreviven son en las que te conectas con gente seria e importante en el medio, más que tener muchos contactos. Los contactos no siempre se mantienen con el trabajo y el talento, lo que importa es que tengas una buena red. Para entrar al circuito esto es clave, y los contactos que tú representes es una carta buena a tu favor”.

Ruth Rodríguez reseña su experiencia y a través de ella coincide en lo dinámico de las

redes y en el reto que Elma manifestaba previamente “Es una mezcla, no podemos ser totalmente independientes, aunque me considero así porque no estoy anclada a ninguna institución, porque incluso este colectivo (Espacio Común) que te mencionaba está cambiando, es algo dinámico en cuanto a redes, pero tampoco no me gusta decir que soy la líder o la directora. Si me considero más independiente, no tengo apoyos fijos, ni institucionales o algo así que limite mi quehacer artístico. Y ese es un defecto quizás. Aunque me muevo por mis redes de apoyo. Precisamente, en cuanto a esto no creo que haya más que la parte personal, por ejemplo mis relaciones públicas no son muy buenas, yo no vendo tanto como Cartagena o como Aristeo, que no tengo punto de comparación porque él es mucho antes, y porque él es un punto de partida para el arte en Monterrey” (Rodríguez, 2016).

Al rol cultural que tradicionalmente han tenido las obras artísticas a lo largo de la historia, se ha sumado en la época contemporánea un rol económico de estas obras, lo que ha transformado el sentido de la creación, ampliando su espacio de influencia y permitiendo que incida sobre ella un nuevo campo de resultados potenciales para el trabajo de los creadores. Los elementos dinámicos que incorporan a la profesión artística, estos procesos de trabajo en equipos y de participación en otros ámbitos de invención e innovación, afectan a la funcionalidad potencial del trabajo de los artistas visuales, lo que debe incidir en la valoración conjunta del sector de las artes visuales y de su capacidad productiva. El carácter relacional que conlleva esta nueva forma de trabajar y colaborar con otros sectores, habilita a los artistas como profesionales con competencias técnicas en el ámbito más extenso y general de la innovación en la sociedad y en la economía. Los conocimientos acumulados por la experiencia de trabajo con otras industrias y servicios, generan una visión informada del estado de la innovación productiva y social, a nivel de las diferentes escalas sociales y territoriales donde estos profesionales trabajan. Esta visión permite a los artistas contar con un conocimiento directo de ámbitos relevantes del desa-

rrollo económico y social, acerca de cómo funcionan, cuáles son sus limitaciones y cuáles son las vías para potenciar una mejora de los resultados. Asimismo, la experiencia directa en innovación les provee de conocimiento interno respecto de las modalidades en que evolucionan y cambian las organizaciones, los productos y los usuarios (AAVC, 2006, p. 119).

Melissa García (2017) relata “Las redes de relaciones juegan un papel importante, lo que pasa es que mis redes de relaciones no están en Monterrey, pero sí hay un par de curadores que son los que me han abierto el camino de las exhibiciones en Europa, no por convocatoria, sino por invitación, aunque no lo tengo identificado a plenitud pero creo que ha sido el eco de mi trabajo. Posiblemente el estar en estos temas de las garantías y de los derechos humanos. En Venecia me invitaron ellos, en Praga también, y pues eso ya le da otra validación a tu trabajo, y pues si las considero parte importante de mi crecimiento profesional. En esto mi mayor apoyo ha sido la voluntad y la familia. No tengo tanta experiencia en el contexto local, casi todo mi trabajo lo he desarrollado en el extranjero o en otras ciudades fuera de Monterrey. Creo que es precisamente porque no hay esa conexión con los artistas locales. Aunque igual hay ciertos espacios porque habemos muchos que estudiamos y trabajamos aquí”.

Pablo Núñez (2017) comparte su experiencia “Yo creo que las redes de relaciones deben de ser sinceras, claras en las intenciones y honestas, pues uno mismo las va depurando, vas escogiendo dónde sí, dónde se permite agarrar confianza y dónde no, dónde puede haber afinidad en el trabajo y dónde no, y justo esto fortalece las relaciones que son fructíferas. Hay redes que entre nosotros se dan y se van consolidando conforme pasa el tiempo. Mis excompañeros tienen un campo laboral muy variado, gente que trabaja en oficinas, una de mis compañeras trabaja para FEMSA en un *call center*, yo creo que la mayoría de mis compañeros de generación están ajenos a esto, y pues es gente que si acabó la carrera. Si está curioso. Mi perspectiva está muy limitada, pero pues lo que yo conozco, no sé por ejemplo, Ruth Rodríguez u otros excompañeros

trabajaron en oficinas, no sé si se dispersaron tanto. Pero si hay una inserción genuina, quizás no definitiva pues no todos están en algo relacionado al arte, pero si se han invadido espacios. Si los hay”. Adán Sánchez (2017) comparte la postura de sus compañeros egresados, y cuenta su experiencia “A mí me ha tocado redes pequeñas, cuando somos muchos se pierde la idea o se va todo a otro lado. Aunque es más personal que eso, todos tiene su lado, que esto lo hago solo o no lo puedo hacer con gente, pero hay que pedir ayuda también, tener retroalimentación, hay momentos para todo y para todos. Mi experiencia personal fue con mis amigos del CPA, éramos una comunidad, teníamos una página en *Facebook*. Desde el 2014 a finales empezó como algo informal, luego 2015 todo el año. Si todos no hubiéramos estado ahí, no se hubiera hecho. Después nos graduamos en el 2016, así que fue más o menos año y medio de constante trabajo”.

Por su parte, Daniel Vázquez (2016) opina “Mi enfoque no es el *star system* sino aquellos círculos que estén cercanos a la gente, a los espacios cotidianos. Mi opinión de una red es que debe ser más abierta en cómo se democratiza el arte. El reflexionar en el arte no debería de quedar de lado, no sólo debería de importar la función estética”.

De igual manera, Manuel Emilio Ayala, Tony Solís y Aarón de León contundentemente expresan que en cuestiones de proyección profesional, el peso recae en el trabajo individual. Las propuestas y el discurso personal de cada artista es su carta de presentación más fuerte. Al final, es esto lo que los mantendrá a largo plazo en cualquier red o alianza. Ayala (2016) opina “En la realidad el que saca a flote todo eres tú mismo”. Solís (2017) asume “Lo que ha sacado adelante mi trabajo es una identidad de desarrollo a base de trabajo y de presentar proyectos, de ser consistente y por el Internet, así como por la revista. He conocido gente de otras partes del mundo que hace lo mismo que yo, y que estamos en las mismas, y ha sido por esos medios”. De León (2016) concluye “Cuando eres emergente necesitas buscar becas o alguien que te apoye monetariamente, aunque al final depende de como cada alumno sepa moverse, conectarse y

aprovechar oportunidades”.

La construcción de la figura del artista como un profesional creativo convencido de su trabajo, innovador y autónomo, y la subsunción total de la figura del artista a los mandatos del trabajo en las industrias creativas es una transformación del espacio en el que circula el arte, objetivamente determinado por el mismo arte, lo cual conlleva un cambio radical en su concepto. El horizonte general de este proceso es el profesionalismo en el marco de la institucionalización del arte contemporáneo; y es un proceso cuyas consecuencias atraviesan completamente no sólo a los espacios en los que circula el arte y las formas en las que se le interpreta, sino el significado problemático del concepto de arte en su núcleo. Pues si desde antaño existían organismos y estructuras profesionales en el arte moderno, sólo con el arte contemporáneo como industria dichas estructuras pudieron asumir la tarea de ampliar la aceptación social de la producción artística, al convertir el arte en sinónimo del trabajo creativo. De ahí la magnificación de la figura del artista como emprendedor heroico, lo cual conlleva una pérdida de soberanía del artista sobre su trabajo, ahora subsumido en las estructuras de mediación simbólica que tomaron a cargo la producción, la distribución y el consumo de arte contemporáneo (Iglesias, 2014, p.11).

La continuidad de los emprendimientos culturales y artísticos, en gran manera depende del conocimiento del escenario del arte en Monterrey, de su devenir histórico y de su contexto. La realidad del fenómeno artístico en la ciudad es un elemento clave en la proyección profesional para los artistas, así como el papel que juega FAV como plataforma educativa. De esta forma se puede conocer los huecos culturales y artísticos en Monterrey, para poder aportar en la construcción y ejecución de esa agenda.

La economía del sector tiene importantes relaciones con la identidad cultural de una ciudad, ya que se fundamenta en su historia de creación visual y de cultura visual. El conjunto de creaciones que forman parte de este patrimonio inciden sobre la actual cultura, sobre la

educación, sobre el diseño, y sobre las comunicaciones que se desarrollan en una región. Este patrimonio acumulado, determina un interés permanente en las artes visuales como fuente de experiencias culturales y educativas de importante significado, que fomentan el sentimiento de pertenencia a la identidad cultural y de sus autonomías, que incentivan el aprecio por las artes y por la cultura, que señalan una actitud de apertura al valor de la creación y de la experimentación, y que promueven en muchos casos una actitud crítica de la obra y del trabajo artístico respecto de la realidad en que se produce. De esta forma, las artes visuales son un puente entre la historia y el presente, y sirven de medio conductor a las relaciones entre las obras, las figuras históricas y la creación más actual, y por ello cumplen una función de gran importancia en la definición de la oferta cultural, especialmente en el terreno de los museos, centros de arte y galerías (AAVC, 2006, p.85).

El arte como fenómeno social está relacionado a los circuitos de mayor visibilidad e impacto. La dimensión local coexiste con estas referencias a procesos globales, buscando una identificación regional.

Monterrey y muchas ciudades del mundo han entrado a la tendencia de las industrias creativas, donde el diseño, la publicidad, el arte y la comunicación son un sector en constante crecimiento. Las oportunidades de emprendimiento y laborales se han multiplicado en esta área. Hay una mayor demanda por estas disciplinas debido a las necesidades culturales y estéticas que se han ampliado, así como a los estrechos horizontes que existen actualmente en la aplicación de las prácticas artísticas, diseño, ilustración o animación.

Un sencillo análisis de la producción de los cinco últimos años en el ámbito señala cómo el ejercicio artístico contemporáneo se ha hecho un dominio de acción profesional especializado, y ello se hace evidente en las bases con que los actuales artistas construyen sus trabajos. El mismo lenguaje de las obras que proponen está nutrido de investigación de todo tipo: investiga-

ción histórica y social, fotográfica, investigación sociológica, ética, cinematográfica, de los imaginarios, de la inmigración, de las tecnologías, de la política, de la televisión, de las identidades, de las modas, de la ciencia. Esta realidad, incide en que el colectivo de profesionales que trabajan en el arte contemporáneo se sientan competentes para leer, opinar y actuar en diversos territorios sociales, culturales, políticos y técnicos. Si se analiza esta amplitud de su interés por participar de lo social y de lo cultural, y se observa la magnitud del esfuerzo, interés, trabajo, e información que aportan, nos acercaremos marginalmente al valor real de su aporte a la sociedad. Por este motivo, la mirada que revela el valor de los aportes de los artistas a la sociedad debe ser una mirada al colectivo, y es en el conjunto de su trabajo dónde se hace comprensible cómo el arte actúa, penetra en la sociedad a través del conjunto de ámbitos en los cuales los artistas investigan y trabajan. Tal vez una de las características que mejor describe la mirada creadora es que ésta asigna valor a aquello que mira, a aquello que observa, y en este contexto, los artistas, y en este caso los artistas visuales, están aportando valor en todos aquellos ámbitos en los que están trabajando, haciendo para la sociedad y por la sociedad un trabajo directo de identificación, valoración, y de construcción de nuevos criterios para convertir en recursos disponibles todo aquello que se dispongan a investigar. Estas extensas capacidades son las que permiten anticipar que ya hay artistas haciendo que las ciudades, industrias, regiones y economías sean más creativas, y esta visión nos permite afirmar que lo creativo siempre es económico, pues transforma valorizando (AAVC, 2006, p.75).

Conocer las etapas de construcción del capital social puede favorecer a los estudiantes y egresados de esta carrera en cuanto a su planeación profesional. Reflexionar acerca de las ventajas posibles al estudiar en FAV, así como considerar las dificultades a los cuales se han enfrentado otros egresados, permitirá tener un panorama preciso acerca del aspecto laboral. De esta manera, se podrá incidir con mejores estrategias en la escena del arte.

A partir de estas implicaciones nace la importancia de estudiar a una de las escuelas que forma a estos profesionales, ya que su desarrollo ha repercutido en la agenda cultural y la escena profesional del arte, interactuando con los sectores industriales y comerciales de la localidad.

Aunque la construcción del capital social no es una fórmula absoluta para todos; sí favorece la movilización de redes el considerar las fases que van desde el primer contacto con la institución educativa (FAV) hasta la consolidación de relaciones con otros sistemas del arte y agentes del medio.

Esta investigación giró en torno al capital social de los artistas visuales. Por lo tanto, la FAV es un elemento esencial dentro de este contexto, en sus inicios fue la cristalización de un proyecto cultural y artístico de la UANL, fue una escuela que se ganó amplio renombre local y nacionalmente. Durante los ochenta significó importantes conquistas universitarias. Aunque sigue siendo una escuela con sólidos proyectos académicos que respaldan a todos sus egresados, el protagonismo de la FAV se ha diluido a través del tiempo entre los procesos administrativos, las necesidades de la universidad y distintos intereses correspondientes a cambios epocales en la escuela.

La FAV se ha convertido en sólo una buena escuela de artes. No ha destacado en la creación de un espacio propio de exhibición el cual esté en la agenda cultural de Monterrey. A lo largo de estas tres décadas no ha superado los obstáculos burocráticos para hacer convenios sólidos con otras instituciones públicas que apoyen la difusión de las obras de los artistas visuales. Además, presenta una débil comunicación y sinergia con profesionales del área externos a la facultad, es decir, curadores, museólogos, restauradores, galeristas, entre otros que pueden dar retroalimentación a los proyectos de los estudiantes.

La FAV, al ser una escuela pública y recibir recursos de esta índole, adquiere un compromiso implícito a contribuir con la agenda cultural de Monterrey. No sólo garantizar la adecuada

formación técnica y práctica de los artistas visuales, sino generar espacios de inserción a la vida cotidiana, así como estimular posibles salidas profesionales y fomentar un apoyo consistente en áreas como formación de públicos, gestión de espacios o asesoría en aspectos legales y económicos de su práctica.

Estos comentarios provienen de las entrevistas a los egresados, paralelamente a estas áreas de oportunidad, se reconocieron los aspectos positivos, entre ellos el valor que sigue representando como escuela de artes y el peso que tiene en su CV; las propuestas innovadoras que se han hecho a lo largo del tiempo en los planes de estudio, los esfuerzos en conectar a los alumnos con el escenario profesional, sobre todo las redes de trabajo y contacto que cada uno pudo empezar a través de sus estudios en FAV. A manera de conclusión, la ciudad de Monterrey y los retos que implica para el arte son condiciones con las que los artistas han tenido que luchar, aunque se han ganado espacios, reconocen que aún falta robustecer esta área. Estos desafíos son con los cuales la FAV se ha comprometido, y con el paso del tiempo ha favorecido a sus estudiantes y egresados. Ahora resta conquistarlos, y seguir testificando los hallazgos de manera consistente en el porvenir.

CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES

Esta experiencia de investigación permitió enlazar dos enunciados para explicar el fenómeno de los artistas visuales egresados de FAV. Mientras que la teoría institucional del arte brinda la posibilidad de ordenar a los actores y agentes dentro del mundo del arte, en este caso Monterrey, el capital social ilustra la forma en la que se generan y se comparten los vínculos entre los elementos de este mundo, explicando la configuración de relaciones y redes de contacto entre ellos.

La licenciatura en artes visuales que ofrece la FAV ha diversificado su campo profesional. Esto hace que el egresado se desprofile de la herencia tradicional del pintor o escultor, transfiriendo gran parte de su práctica productiva hacia la economía creativa. Debido a los cambios que el arte ha registrado desde la mitad del siglo XX, se han articulado nuevas salidas profesionales para los artistas visuales, y se ha reconfigurado la suposición que implica artista-galería-coleccionista-museo. Por lo tanto, en la institución del arte se han tenido que contemplar otros sistemas artísticos poco habituales, como los mercados de diseño, barrios públicos, festivales, entre otras instancias donde los artistas han encontrado un espacio laboral.

En este contexto no se puede olvidar el peso que ha tenido el desarrollo económico e industrial de la ciudad en la consolidación de diversos proyectos artísticos y culturales. Las redes invisibles de capital social entre los primeros agentes del arte en Monterrey, los cuales sentaron las bases para el desarrollo que se logró durante el siglo XX, fueron monetarias. Aunque este aspecto ya no es completamente determinante en la construcción de capital social registrado en las entrevistas, sí se señaló la importancia de un determinado origen sociocultural, no nada más de los artistas, sino de las personas con las que se vinculan.

La madurez de las relaciones, y por lo tanto el establecimiento y consolidación del capi-

tal social de los artistas visuales va de la mano del transcurso del tiempo, su desarrollo académico, la evolución de sus propuestas y el aporte de los agentes con los que se rodean. Se observó que la transición entre la escuela y la escena profesional, no suele ser tan brusca en términos de conocer los desafíos que implica el sector productivo con el cual se pretenden vincular, ya que existen una serie de factores y escenarios, los cuales preparan a los artistas que deciden desarrollar su obra y emprender el recorrido al campo laboral. Aunque, hay áreas que se suelen descuidar, como el conocimiento de un idioma extranjero o el aspecto financiero. Por otro lado, la mayoría sostiene como indispensable crecer en comunidad y capacitación técnica, es decir, fortalecer las relaciones de mayor afinidad, para seguir contando con retroalimentación, y con las conexiones al círculo del arte en el que se prefiera incursionar, así como una constante búsqueda de aprendizaje.

Este panorama no significa que el joven que ingresa con diecisiete o dieciocho años a la facultad termina sus estudios a los veintidós (aproximadamente) con un “milagro profesional”, no es algo contingente o de un día para otro, sino que esos años representan el camino académico, de formación de relaciones, de conocer distintos espacios y agentes del arte, y de progreso constante en su práctica y sus proyectos individuales o colectivos. Todo esto es lo que funciona como preparación para el escenario profesional, lo que en su momento eran trabajos en el aula, compromisos escolares o amistades de la misma generación se transforman en exposiciones, trabajos colaborativos, formación de redes, participación en galerías o museos, invitaciones a festivales, entre otras oportunidades que apoyan y sostienen su capital social. Los bocetos individuales, los trabajos en equipo, las reuniones con amigos, la discusión en el salón de clases, la exposición a contenidos internacionales, la asistencia a foros y charlas, hasta el servicio social y las convocatorias con diversas instituciones, ofrecen las herramientas para que en el momento de inserción profesional haya otras consideraciones que el joven, años atrás recién ingresado, no

suponía importantes.

A lo largo de la historia de la ciudad, se registraron diferentes huellas de capital social entre los artistas, primeramente los círculos que rodeaban a Raúl Rangel Frías o Alfonso Reyes Aurrecoechea en los proyectos de la Universidad que antecedieron a la FAV; las reuniones entre amigos que organizaba Xavier Moyssén como primeros intentos de fortalecer una comunidad artística que discuta y reflexione el arte local y nacional; la galería BF+15 de Pierre Raine en los noventa, como un proyecto alternativo a las instituciones consolidadas de la década; el Ray Bar como un centro de reunión, entretenimiento, y de intercambio de ideas y trabajo dentro del contexto de violencia e inseguridad en Monterrey; la galería Noautomático desde febrero 2008, como un espacio que permite la discusión, y presentación de artistas emergentes principalmente; y el CPA dentro de la FAV como un grupo de estudiantes con proyectos y necesidades comunes. La función de estos espacios ha sido la de atraer a diferentes artistas correspondiendo su época, y de forma paralela a FAV o como antecedente a ella, así como a los distintos museos y galerías de la ciudad, participar en la conversación local, sumando a la agenda del arte, a través de la creación de obra y el establecimiento de propuestas que logran conectar con otros agentes con los que coinciden en dichos lugares. De tal manera, poder planear nuevas exposiciones, gestionar otros proyectos y trasladar su producción a otros sistemas del arte generadores de relaciones.

Ser egresado de una institución de educación superior pública facilita el contacto con otros egresados, aunque no existe homogeneidad en los contextos de cada alumno, sí hay puntos de contacto en cuanto a la accesibilidad de los recursos que la FAV ofrece. La escuela de artes opera como un espacio mediador, y sobre todo como la plataforma que define la construcción del capital social de los artistas visuales. Este enunciado fue la convicción protagonista y el eje rector que dirigió el avance de la investigación. Aunque el desarrollo de la misma llevó, sí a diferenciar y conocer las fases del capital social, también a superar el esquema binario (la escuela de

artes tiene un papel o no tiene un papel determinante en la proyección profesional) para poder acceder a otros escenarios que explican el complejo panorama de los artistas visuales, donde la construcción del capital social es sólo un paso para enfrentar los constantes desafíos que este sector implica. Con esto, no se desestima el hallazgo acerca de la forma en cómo los artistas han construido capital social en la institución del arte en Monterrey, sino que acompaña la comprensión de otros aspectos en su dinámica profesional.

Los artistas entrevistados han constatado la falta de garantías sociales debido a la flexibilidad que asumen en su práctica profesional. Aunque valoran positivamente la facilidad para realizar actividades paralelas que les ayudan a concretar un discurso artístico propio, y la flexibilidad de horarios y días para trabajar, juzgan como desventajoso el no tener acceso a la seguridad social más básica, como jubilación, atención médica, fondo para el retiro o guarderías. El trabajo de los artistas se enmarca dentro del campo creativo, y por lo tanto de lo inmaterial, por tal motivo es difícil de acotar en horarios y espacios, lo cual conlleva a su frecuente invisibilización. Además, si no se considera a la cultura y el arte como un valor económico, el aspecto coyuntural entre la formalización educativa, que es la impulsora de la base profesional, y las estructuras institucionales carecerá de vigor.

Los artistas asumen y se integran profesionalmente a un contexto puramente de autogestión, lo cual implica una alta probabilidad de establecer o continuar proyectos en base a la amistad o la afinidad que haya entre las partes, siendo el trabajo en equipo y la cooperación los rasgos distintivos del sector artístico. Aunque muchas de estas redes nacen en la escuela, también se registró que hay una amplia colaboración con profesionales de otras áreas, como músicos, diseñadores, arquitectos o escritores, los cuales van conociendo a través de sus recorridos en distintos sistemas del arte. La diversificación contribuye a proyectos de mayor alcance, no sólo en cuanto a los interlocutores, sino en la posibilidad de habitar otros espacios y construir otras

narrativas.

Este carácter diverso también se demuestra en la multifuncionalidad de los artistas. Históricamente, han pasado de ser proveedores de imágenes a una suerte de personaje multiusos que pinta, esculpe, difunde, cobra, enseña, gestiona, cura, escribe; es decir, la realidad del artista ha pasado de un extremo a otro. Aunque existen los matices, los artistas asumen la entera responsabilidad ideológica y estética con la creación de una pieza, así como el compromiso orgánico que tienen con ella, con su muestra y explicación. Por esta razón, en las entrevistas se registró un descontento generalizado que señala las débiles estructuras de muchas de las instituciones, organizaciones o espacios para estimular la producción y facilitar el cumplimiento de todas las tareas. Es decir, proponen esclarecer los roles en un sector que conlleva beneficios no sólo a los productores, sino a una cadena económica mayor. Para lograrlo, se requieren planes de crecimiento y estrategias en la economía local que conecten con las necesidades productivas y artísticas de la ciudad. Esta orientación estratégica hacia la valoración y movilización de los recursos artísticos tendría que implementar políticas que enfrenten el complejo panorama de los productores, una disfunción económica y social debido a la inestabilidad de sus ocupaciones laborales, y por ende, de sus ingresos. Así como, medidas fiscales y políticas públicas que combatan estas inercias en el entorno profesional de los artistas. Para tener una comunidad sólida que genere una mayor influencia cultural, social y turística en la región donde se localiza, se necesitan condiciones de esta naturaleza que favorezcan la producción y estimulen el trabajo en conjunto con instituciones públicas y privadas.

La idea central es concebir al arte y las prácticas culturales como un elemento de desarrollo en la economía al generar empleo y atraer inversiones. Esencialmente, la constitución de este campo es el contenido creativo y así es como debe de gestionarse cualquier estrategia, en la comprensión de la pluralidad, sin castigos sociales, y con políticas públicas en sinergia con los proyectos académicos de las escuelas de artes.

Una de las aportaciones principales de esta investigación es poner el contexto local frente a escenarios internacionales, como lo fue Santiago, Chile; Barcelona y Madrid, España. Esto se logró gracias a la estancia académica con el Dr. Ricardo Marín Viadel en Granada, España, a las discusiones con él, el acceso a otras bibliografías y la riqueza que me brindó las conversaciones con alumnos de artes de aquel país, conocer su contexto y las parecidas circunstancias profesionales que enfrentan. Por otro lado, el 9no Congreso Chileno de Sociología en la Universidad Católica del Maule me permitió vincularme a otros investigadores que han estudiado perspectivas afines a esta tesis y al fenómeno de los artistas visuales, entre ellos Tomas Peters, Marisol Facuse y Carla Pinochet. Además, esta tesis suma a la discusión nacional acerca del rubro artístico y su desarrollo local, principalmente en contraste a la Ciudad de México. Aunque existen una serie de ángulos para visualizar y explicar estos procesos, la aportación cuantitativa que se encontró en las diversas publicaciones de Ernesto Piedras Feria añadieron una dimensión complementaria a los resultados obtenidos en esta tesis. Todas estas piezas se conjugaron para forjar un producto original que persigue la comprensión del fenómeno artístico local, y la designación del capital social como una herramienta de integración profesional para los artistas y egresados de carreras afines al campo creativo.

Monterrey, como el centro industrial del país, es dueño de una tensión entre la cercanía geográfica con Estados Unidos y sus referencias culturales, y las comparaciones artísticas que dirigen la mirada hacia la capital mexicana. En la identidad cultural local se intersectan estos dos mundos, aunque en términos prácticos las acciones en este rubro parecieran ir en paralelo al ritmo que maneja la Ciudad de México, claro está, con el toque propio de Monterrey. El análisis general, a partir de las entrevistas, arroja que en la capital toda la estructura institucional tiene asumido su rol dentro del mecanismo, lo cual genera una pluralidad de lenguajes y un enriquecedor funcionamiento del arte. Sin embargo, Monterrey aporta dobles discursos donde los museos

y galerías se enfrentan a las propuestas contemporáneas. Esta dicotomía se vivía hace unas décadas en Ciudad de México, pero debido a que se superó el cuestionamiento de qué es lo que entra en el círculo del arte y la discusión de dónde colocar la etiqueta de alternativo, institucional o emergente, se han logrado matices y una amplia diversidad en los códigos artísticos. No obstante, en Monterrey se destaca que de este antagonismo han surgido valores frescos, agresivos e irreverentes. Esta chispa nace del contraste y no es deseable que se apague.

En este contexto, uno de los ejemplos más destacados de artistas regiomontanos (egresados de FAV) es el Colectivo Tercerunquinto, los cuales inauguraron el 02 de noviembre de 2018 la exposición “Obra inconclusa” en el museo Marco, una de las instituciones de arte contemporáneo más importantes no sólo en Monterrey, sino a nivel nacional. La muestra desarrolla los principales ejes temáticos y de interés del colectivo: el límite entre lo público y lo privado en el espacio urbano, la relación que sostiene “de la periferia al centro”, y las instituciones y su inserción en lo público. Los artistas han desarrollado un análisis crítico de los principios sociales de la modernidad “progreso y desarrollo”, por lo cual han visibilizado la arquitectura informal, la fragilidad del elemento constructivo y cómo esto genera desestructuras en los márgenes urbanos y espacios inhabitados que dejan las megalópolis contemporáneas en su crecimiento. Su intervención artística parte de la persecución a los rastros de las ruinas modernas y su reivindicación a través del arte. De tal forma, la exposición ilustra la realidad del arte en Monterrey, donde una propuesta conceptual se sugiere irreverente, rústica y provocadora, por lo tanto, pareciera atentar contra la tradición o salirse del margen de acción de los museos locales.

Si bien el nacimiento y desarrollo de la Facultad de Artes Visuales es de un par de décadas a la actualidad, es necesario resaltar los aciertos que ha tenido. Entre ellos, el ser la pionera en tomar el reto de formar especialistas en artes dentro de una ciudad como Monterrey, donde la lógica empresarial y de negocios pudieron seguir desplazando a esta práctica como un pasatiem-

po, un saber técnico o una terapia. Por otro lado, se encuentra el compromiso que ha inculcado en sus egresados de sortear esos obstáculos a nivel profesional, y de plantear su producción en términos de congruencia con su tiempo, sus alcances y su contexto.

La participación que tienen los artistas visuales en la producción cultural de una ciudad es incontable simbólicamente, además del potencial valor en el sector económico. Por esta razón, trasciende la comprensión del rubro artístico, ya no sólo depende de la capacidad para pintar, dibujar, modelar o planear una obra, sino de la fuerza discursiva que se imprima en la producción, así como de los agentes con los que se haga equipo, y se relacionen para fortalecer la comunidad con las propuestas artísticas locales. Dentro de este panorama sigue siendo alentador el papel de la escuela y sus egresados. Thomas Schütte, artista contemporáneo alemán, en entrevista con Fietta Jarque (2015), lo explica de la siguiente manera, hace poco recibí una llamada de Nueva York. Todo el mundo está deprimido, los bancos están locos, Obama parece que ha dejado de darles esperanza, ha perdido el aura. Y sin embargo, los museos están más llenos que nunca antes. La gente acude a ellos en masa: al MOMA, el Metropolitano, el Guggenheim. La gente llena las exposiciones de artistas como Kandinsky, que no es particularmente fácil para los norteamericanos. De todas las instituciones que cayeron con la crisis, el sistema bancario, el militar, Naciones Unidas, las grandes compañías..., el arte, al menos, no ha perdido. A pesar de que ahora consiste en un 50% de cotilleos y un 50% de moda. Los museos, centros de arte, galerías y hasta el dinero que se mueve en torno, curiosamente, son de los pocos que no han perdido el respeto de la gente. Aunque sean gente rara que hace cosas superficiales, como Damien Hirst. Para mí no es una sorpresa porque siempre creí en los materiales, la luz, los volúmenes, el color. Esas pocas cosas, no más de diez, en las que consiste el arte. Además, cada año se matriculan en las facultades de Bellas Artes de todo el mundo miles de estudiantes. Los jóvenes todavía creen en él. Y hasta la gente que ha pagado millones por algunas obras no las están

vendiendo. Quieren conservarlas, vivir con ellas (p.59).

A través de los argumentos presentados se confirma la importancia de la licenciatura en artes visuales. No es un oficio ni un don especial de algunos, el espacio profesional que ha logrado tiene que ver con las demandas culturales de una sociedad. La herencia que corresponde al arte local evidencia una serie de necesidades por cubrir, aunque también señala un espacio de riqueza creativa y diversas propuestas artísticas. Mediante estas afirmaciones, no se pretende cuestionar a los profesionistas egresados de carreras afines que logran desarrollarse en el sector artístico, ni a los que se han constituido en agentes clave debido a su experiencia y capacidad autodidacta. Sólo se busca hacer énfasis en el peso que tiene la educación formal actualmente (en un mundo de competencia).

La certificación profesional equipara académicamente a los artistas frente a los profesionistas de otras disciplinas. No obstante, su campo de acción resulta abierto y con múltiples conexiones a diferentes líneas profesionales, lo cual equivale a distintos obstáculos propios de su práctica. Entre las circunstancias más comunes que enfrentan, también existe el factor de la competencia. De acuerdo a los entrevistados, ésta se origina en la personalidad del regiomontano, lo cual permea en las universidades y entre sus alumnos, sin embargo, consideran que este aspecto termina por fortalecer vínculos y promover encuentros profesionales. Es decir, aunque sí se busca el trabajo en equipo y la colaboración, los artistas visuales suelen buscar especializarse en alguna línea del arte que los distinga de los demás.

Estas iniciativas también fueron observadas en la FAV por los entrevistados, ya que hicieron referencia a lo común que resulta el enfrentamiento entre los mismos compañeros, sin embargo, la mayoría expuso que hace falta mayor insistencia en esta área para que se logre una alta experimentación ante la crítica, y la reflexión al contrastar los procesos que se dan dentro de la escuela, lo cual facilitará la exposición ante otras instituciones y artistas. La competencia es

un elemento natural en cualquier campo profesional, y el elemento formativo y educacional que añade la FAV es un diferenciador a favor de sus egresados.

Durante el análisis de las entrevistas se notaron una serie de puntos ciegos que no se abordaron en las respuestas obtenidas. Conversar acerca de cómo trabajan estos egresados, cómo logran relacionarse con otros profesionistas y de qué manera se vinculan con ciertos espacios artísticos a partir de sus referencias universitarias, develaron que existen algunos vínculos que se dejaron de reconocer. Esta afirmación es derivada de considerar el tiempo que cada uno ha llevado en su trayectoria, y que quizás resulta difícil recordar todos y cada uno de los profesores, compañeros o agentes del mundo del arte que les han otorgado una oportunidad. Por otro lado, que el aspecto emocional sea tan determinante en el establecimiento de redes y contactos, involucra el desamparo institucional y el compromiso público de cláusulas, así como la participación de súbitas decisiones afectivas, que nacen en las distintas percepciones del mundo, diferentes perfiles y madurez personal de los implicados. Es decir, el desafío principal es fundamentar una actividad profesional y práctica productiva en un clima emocional momentáneo, y en la fe de consistencia y duración de una amistad o relación afectiva cordial. Esta situación se traduce en dos principales escenarios, por un lado cierto *amiguismo* al trabajar con el mismo tipo de artistas y sobre la misma línea de proyectos, sin tomar ningún riesgo que beneficie a su producción ni contribuya a la conversación local del arte; del otro extremo se encuentran los procesos abortados, el robo de ideas o la falta de reconocimiento debido a las rupturas, disgustos o resentimientos. En síntesis, estas líneas señalan ausencias que se pueden encontrar en la investigación, ya que la riqueza que ofrecen las subjetividades de las entrevistas no sólo contribuye a la comprensión de un fenómeno contemporáneo, sino también visibiliza este tipo de áreas generadoras de preguntas concretas para abordar en investigaciones posteriores.

Sin embargo, resulta valiosa la percepción de los egresados de FAV porque promueve

una mirada que desde la experiencia reconstruye una ilustración de lo que es y representa esta escuela en la escena del arte, así como la imagen que a través de sus comentarios y anécdotas hacen de Monterrey. Estos artistas a pesar de haber vivido y estudiado en una ciudad de condiciones áridas para la producción artística, han sabido ocupar el espacio y generar una particular forma de concebir, discutir y producir arte. No obstante, se requiere consistencia en el trabajo para lograr una identidad homogénea y que Monterrey consiga un papel sobresaliente en el arte y la cultura. Necesita haber más unidad, más de lo mismo, más pintores, más artistas conceptuales, más escultores, más grabadores. “Aquí cada quien busca hacer cosas distintas, y así nunca nos vamos a unificar” comentó una de las entrevistadas.

Las conquistas históricas de todos los que lograron otorgarle la categoría de licenciatura a las artes visuales, no pueden ser menospreciadas al pensar que la academia puede ser fácilmente reemplazada por el empirismo o por talleres o cursos aislados. El móvil de este pronunciamiento es volver al inicio, recordar y recimentar esas bases que han logrado el nivel profesional de las artes a la par de cualquier otra disciplina, y con la misma oportunidad de aportar en la construcción de la sociedad. Por lo tanto, el objetivo de una escuela de artes no sólo gira en torno a la dotación de imaginarios, comprensión de técnicas o confrontación con la historia del arte, sino a estimular la producción y a facilitar las herramientas para insertarse en su particular contexto.

La naturaleza del arte es compleja, así como su ejercicio y sus criterios de enseñanza e investigación. No obstante, se ha convertido en una disciplina con mayores aplicaciones y aportes a la vida diaria. Por esta razón, la FAV sí es necesaria para la construcción del capital social, ya que ha demostrado ser relevante en la historia del arte local, y referente en la formación educativa de los artistas visuales. Sus mejoras a través de los años han sido graduales, y con ellas ha tratado de conjugar todos los elementos propios de la escena artística, así como su rol como

dependencia de la UANL y centro de trabajo e investigación de docentes y equipo administrativo. Se reconoce el valor que ha tenido la FAV al continuar con esta licenciatura en artes visuales pese a los diversos obstáculos que ha enfrentado. Es un esfuerzo que ha sostenido como muestra del compromiso de formación integral en el arte que sostiene con la localidad y con el país como universidad pública. Formar artistas visuales con el imaginario propio de un regiomontano que convive con la vibrante cultura mexicana y las globalizadas tendencias estadounidenses, es un contexto que no se puede desaprovechar para conformar potentes narrativas artísticas.

De igual forma, existen una serie de recomendaciones que los entrevistados hicieron a FAV por medio de este proyecto. Es preciso señalar la responsabilidad de esta investigación para tomar parte activa en lo que pudiera representar un cambio significativo en generaciones venideras de artes visuales. Las sugerencias que surgen de esta tesis para la facultad tienen el único fin de robustecer el compromiso y la visión que la FAV tiene no sólo con sus egresados y estudiantes, sino con su personal académico, administrativo, y contribución hacia la ciudad.

La intención de este proyecto de tesis, aunque se circunscribe a los artistas visuales, se ha extendido a lo largo de su desarrollo, ya que el enfoque se pudiera ampliar a licenciaturas afines, y que éstas accedan a las consideraciones que se establecen dentro del proceso de construcción del capital social para insertarse o formar redes de contacto que faciliten su proyección profesional.

La capacidad de relacionarse y la forma en la que se construyen redes de contacto ha sido designada como una estrategia principal para lograr una inserción profesional satisfactoria. Por esta razón se considera valioso conocer a fondo las fases de construcción del capital social. Aunque no se puede asegurar como una fórmula infalible, sí ofrece las bases para establecer la generación y movilización eficaz de los recursos disponibles como egresado de una escuela de artes, sobre todo considerando los obstáculos laborales a los que se enfrentan.

Las redes de los artistas forman comunidades que se encuentran, contrastan, se combinan y se superponen, por tanto, hay que atender sus propuestas como híbridas, con exigencias particulares y flexibles. Una de las redes de apoyo con mayor peso para los artistas, a lo largo de la historia de Monterrey, ha sido el aval que otorgan las familias adineradas o los grupos empresariales. Sin embargo, los vínculos y contactos obtenidos a través de las escuelas de arte, en este caso la FAV, constituyen una plataforma operacional y estratégica, no sólo para la formación académica, sino para la entrada a un camino de proyección profesional, que en la época contemporánea, incluye fundamentalmente el trabajo colaborativo. A esto se suma las redes sociales digitales como el aliado principal para generar o desarrollar relaciones laborales, debido a que propician una comunicación horizontal y flexible entre los interlocutores. Mientras que la persistencia de las débiles estructuras institucionales y que no exista circulación para la obra producida por artistas locales, es la amenaza más significativa.

Dentro de este marco histórico y social, es preciso señalar que en la actualidad (2019) siguen sucediendo cambios. La escena del arte es dinámica, y el ámbito cultural se ha vuelto un rubro cada vez más importante en la localidad. Por esta razón, es deseable que no sólo los egresados, sino los estudiantes conozcan el funcionamiento de la economía creativa para buscar una apropiada inserción en este mecanismo. Por lo tanto, se insta a otros investigadores a continuar el estudio de la construcción del capital social en los artistas visuales dentro de las exigencias del mundo contemporáneo.

Estas reflexiones no pretenden agotar el fenómeno del arte en Monterrey, sólo aspiran a nutrir el proceso investigativo que la curiosidad y la necesidad de un mayor reconocimiento en este rubro exigen. De igual forma, dibuja la ilusión de aplicar y profundizar este modelo operativo en otros contextos artísticos, y ser testigos precisamente de la riqueza de la que estas herramientas teóricas nos hablan.

8. REFERENCIAS

Alonso, L. Cabrera, R. Ramírez, E. (2011). *Volverse y mirar a Monterrey: apuntes desde el posgrado de artes visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León*. 1 Ed. Monterrey, México: UANL. Pp. 142.

Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. (2006). *La dimensión económica de las artes visuales en España*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institut Català de les Indústries Culturals. Pp. 208.

Ayala, M. E. (2016, Septiembre 07). Entrevista por T. G. Alonso (Registrado con grabadora de audio). Tesis: Los artistas visuales en Monterrey. *El capital social de los egresados de la Facultad de Artes Visuales (1985 - 2015)*. Monterrey, Nuevo León, México.

Becker, H. (2009). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Trad. Joaquín Ibarburu. Universidad Nacional de Quilmes: Bernal. Pp. 437.

Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une theorie de la pratique*. Editions Droz. Genève, Paris.

—(1980). *El capital social. Notas provisionarias*. Publicado originalmente en Actes de la recherche en sciences sociales. Paris. N. 31.

—(1986). *Las formas del capital. Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Nueva York: Greenwood.

Bruno, F. (2005). *George Dickie y la teoría institucional del arte*. En <<http://www.fernandobruno.com/articulos/george-dickie-y-la-teoria-institucional-del-arte/>>, consultado el 06 de julio de 2017.

Buck, L. (2004). *Market Matters. The dynamics of contemporary art market*. En <<http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/11/MarketMatters.pdf>>, consultado el 18 de septiembre de 2017.

Cárdenas, R. (2004). *Entrevista con el artista visual contemporáneo mexicano Abraham Cruzvillegas*. Suplemento Flama Vida Universitaria. Año 8. No.132. Monterrey, México:UANL.

—(2004). *Los tres mosqueteros del arte contemporáneo*. Suplemento Flama Vida Universitaria. Año 8. No.137. Monterrey, México:UANL.

—(2005). *El arte contemporáneo está detrás de los objetos*. Suplemento Flama Vida Universitaria. Año 9. No.156. Monterrey, México:UANL.

—(2005). *Única ciudad nortea con infraestructura artística*. Suplemento Flama Vida Universitaria. Año 9. No.161. Monterrey, México:UANL.

—(2006). “Entrevista con Artemio Narro, artista contemporáneo mexicano”. En: Cárdenas, R. (1Ed.). *El arte contemporáneo revisitado en Monterrey. Los mensajes del presente y del futuro llegan demasiado tarde*. Monterrey, México:UANL. Pp. 78-85.

—(2007). *Entrevista con el artista mexicano Felipe Ehrenberg*. Suplemento Flama Vida Universitaria. Año 11. No.197. Monterrey, México:UANL.

—(2008). *Quiero conocer todas las morgues del mundo. Entrevista con la artista conceptual mexicana Teresa Margolles*. Suplemento Flama Vida Universitaria. Año 12. No.202. Monterrey, México:UANL.

—(2010). *Registro 02 Mirar por segunda vez*. Suplemento Flama Vida Universitaria. Año 14. No.230. Monterrey, México:UANL.

—(2010). *El arte contemporáneo revisitado en Monterrey. Los mensajes del presente y del futuro llegan demasiado tarde*. Monterrey, México:UANL. Pp. 122.

Castro, S. (2013). “George Dickie, la teoría institucional y las instituciones artísticas”. Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 12. ISSN 1697- 8072.

Corona, I. (2011). “La avanzada regia: Monterrey’s alternative music scene and the aesthetics of transnationalism”. En: Alejandro L. Madrid (Ed.). *Transnational encounters, Music and performance at the U.S. – Mexico border*. New York, Oxford University Press. Pp. 252 – 284.

Covarrubias, M. (1992). *Desde el Cerro de la Silla*. Monterrey, México: UANL. Pp. 440.

Cuéllar, M. (2008). *Políticas culturales en Nuevo León. El caso CONARTE 1995 – 2007*. Tesis de maestría. Universidad Autónoma de Nuevo León. Monterrey, México.

Danto, A. (2011). *Andy Warhol*. Trad. Marta Pino Moreno. 1 Ed. Madrid: Paidós. Pp. 171.

De León, A. (2016, Agosto 30). Entrevista por T. G. Alonso (Registrado con grabadora de audio). *Tesis: Los artistas visuales en Monterrey. El capital social de los egresados de la Facultad de Artes Visuales (1985 - 2015)*. Monterrey, Nuevo León, México.

Dickie, G. (1997) *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.

Eichelmann, O. Fernández, R. Odriozola, E. Velarde, D. (2003). *Programa de evaluación final Museo de Arte Actual de Monterrey*. Tesis de licenciatura. Universidad de Monterrey. Monterrey, México.

Elish, K. O'Hagan, J. (2007). *Geographic Clustering of Economic Activity: The Case of Prominent Western Visual Artists*, en Journal for Cultural Economy, CIUDAD. Pp.125.

Enriquez, A. (2008). *Análisis de la propuesta estética en la estructura "Entropía I" 1994 del artista regiomontano Jorge Elizondo*. Tesis de maestría. Universidad Autónoma de Nuevo León. Monterrey, México.

Espel, M. (2013). *El mercado del arte reflexiones y experiencias de un marchante*. Gijón: España. Ediciones Trea. Pp. 216.

Farias, C. (1994). *Análisis de las exposiciones presentadas por el Museo de Monterrey de septiembre de 1988 a agosto de 1993 y por el museo de arte contemporáneo de Monterrey de junio de 1991 a agosto de 1993*. Tesis de maestría. Universidad de Monterrey. Monterrey, México.

Filler, R. (1986). "The Starving Artist- Myth or Reality? Earnings of Artists in the United States". En: *Journal of Political Economy*. Vol.94. No.1. Chicago, The University of Chicago Press. Pp. 56-75.

Flores, A. (2008). *Calicanto: Marcos culturales en la arquitectura regiomontana. Siglos XV al XXI*. Monterrey: Editorial Académica Española. Pp. 128.

Flores, A. (2017, Marzo 15). Entrevista por T. G. Alonso (Registrado con grabadora de audio). *Tesis: Los artistas visuales en Monterrey. El capital social de los egresados de la Facultad de Artes Visuales (1985 - 2015)*. Monterrey, Nuevo León, México.

García, M. (2017, Febrero 24). Entrevista por T. G. Alonso (Registrado con grabadora de audio). *Tesis: Los artistas visuales en Monterrey. El capital social de los egresados de la Facultad de Artes Visuales (1985 - 2015)*. Monterrey, Nuevo León, México.

García, N. (2002). *Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos* [en línea]. The Organization of American States (OAS). En <<http://www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub2.doc>>, consultado el 18 de septiembre de 2016.

García, N. Cruces, F. Urteaga, M. (2012). *Jóvenes, Culturas urbanas y redes digitales*. Barcelona, Fundación Telefónica. Editorial Ariel, S.A. Pp. 321.

García, N. Urteaga, M. (2012). *Cultura y desarrollo: una visión crítica desde los jóvenes*. Madrid: Fundación Carolina.

García, N. Piedras, E. (2013). *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa/División de Ciencias Sociales y Humanidades/ Departamento de Antropología. Pp. 210.

García, P. (2018). *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México 1968 – 1971*. MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. Pp. 181.

Gerber, V. Pinochet, C. (2012a). “Compendio para ciegos (o dónde buscar el relato de una generación invisible)”. En: García, N. Urteaga, M. (1Ed.). *Cultura y desarrollo: una visión crítica desde los jóvenes*. Madrid: Fundación Carolina. Pp. 37-90.

—(2012b). “La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas”. En: García, N. Cruces, F. Urteaga, M. (1Ed.). *Jóvenes, Culturas urbanas y redes digitales*. Barcelona, Fundación Telefónica. Editorial Ariel, S.A. Pp. 45-64.

—(2013). “Economías creativas y economías domésticas en el trabajo artístico joven”. En: García, N. Piedras, E. (1Ed.). *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa/División de Ciencias Sociales y Humanidades/ Departamento de Antropología. Pp. 129-154.

Gertenbach, L. (2008). “Jenseits der Krise der Marktes. Anmerkungen zum Neo-Liberalismus”. En: *Texte zur Kunst*. H. 72 (17. Jg.). Dez. Pp. 160-163.

Gil, A. (2011). *La moda de la generación ‘estudio y trabajo’*. En Expansión.com <http://www.expansion.com/2011/10/04/entorno/aula_abierta/1317730249.html?a=7c424fd70bef59802a38e769f5e3352&t=1318041819>, consultado el 07 de junio 2015.

Graw, I. (2014). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Trad. de Cecilia Pavón y Claudio Iglesias. Ed. Mardulce. Pp. 327.

Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Minuit. Pp.380.

Hernández, S. (2010). “Urban Planning”. En: *Art Forum*, septiembre de 2010. Issue XLIX N°1. Pp.127-129.

Hernández, R. Fernández, C. Baptista, P. (2010). *Metodología de la Investigación*. 1 Ed. México: McGraw-Hill.

Herrera, A. (2004). “La condición de la producción del arte contemporáneo en Monterrey”. En: Herrera, A. Sierra, B. Ruiz, E. (1Ed.). *Transferencias, convenciones y simulacros. Diálogos para una visión y una interpretación de las artes visuales de Monterrey*. Monterrey, UANL. Pp. 08-19.

Herrera, A. Sierra, B. Ruiz, E. (2004). *Transferencias, convenciones y simulacros. Diálogos para una visión y una interpretación de las artes visuales de Monterrey*. Monterrey, UANL. Pp. 87.

Iglesias, C. (2014). *Falsa Conciencia. Ensayos sobre la industria del arte*. Santiago, Chile: Ediciones Metales pesados. Pp.190.

Jarque, F. (2015). *Cómo piensan los artistas*. Perú: Fondo de Cultura Económica. Pp. 289.

Knorr, K. (2006). *The Market*. Vol. 23. Issue: 2-3. University of Konstanz, Germany. Pp. 551-556.

Liot, F. (2004). *Le métier d'artiste: les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*. Francia: Editions L'Harmattan. Pp. 296.

Lozano, J. (2017, Febrero 20). Entrevista por T. G. Alonso (Registrado con grabadora de audio). *Tesis: Los artistas visuales en Monterrey. El capital social de los egresados de la Facultad de Artes Visuales (1985 - 2015)*. Monterrey, Nuevo León, México.

Méndez, M. (2013). *Patrimonio cultural de la Universidad Autónoma de Nuevo León*. Tomo I. 1 Ed. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León. Pp. 260.

Miller, T. (2012). “Política cultural/Industrias creativas”. En: T. Miller (Ed.). *Blow Up the Humanities*. Trad. Laura Victoria Navas. University of California, Riverside: Temple University Press. Pp. 19-40.

Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.

—(2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Trad. Marie-Jo Cardinal. 1 Ed. Argentina: La marca. Pp. 144.

Moureau, N. Zenou, B. (2014). “El capital social, el arte contemporáneo y las carreras”. REDES- Revista hispana para el análisis de redes sociales. Vol. 25. No.2. Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona. Pp. 106 – 124.

Moyssén, X. Ruiz, E. Salazar, H. (2000). *Artes plásticas de Nuevo León: 100 años de historia siglo XX*. Monterrey, N.L.: Museo de Monterrey. Pp. 247.

Nomismae S.C. (2012). *Estrategias creativas y redes culturales para el desarrollo*. México, FONCA.

Núñez, P. (2017, Febrero 28). Entrevista por T. G. Alonso (Registrado con grabadora de audio). *Tesis: Los artistas visuales en Monterrey. El capital social de los egresados de la Facultad de Artes Visuales (1985 - 2015)*. Monterrey, Nuevo León, México.

Ortega, M. (2000). *Política fiscal e industrial en Monterrey (1940 - 1960)*. Tesis de maestría. Universidad Autónoma de Nuevo León. Monterrey, México.

Ortega, E. (2012). “Aprendices, emprendedores y empresarios”. En: García, N. Cruces, F. Urteaga, M. (1Ed.). *Jóvenes, Culturas urbanas y redes digitales*. Barcelona, Fundación Telefónica. Editorial Ariel, S.A. Pp. 109-140.

—(2013). “Jóvenes *techsetters* y emprendizaje en el contexto de la economía creativa”. En: García, N. Piedras, E. (1Ed.). *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa/División de Ciencias Sociales y Humanidades/ Departamento de Antropología. Pp. 155-177.

Piedras, E. (2008, 01 de abril). *Indicadores de cultura. Economía cultural y economía creativa*. Este País: Cultura. Pp. 28,29.

—(2012). *Una aproximación cuantitativa a las ciudades creativas*. México, Cámara Nacional de la Industria Electrónica de Telecomunicaciones y Tecnologías de la Información (CANIETI). En http://www.canieti.org/comunicacion/noticias/colaboraciones/12-03-01/Una_Aproximaci%C3%B3n_Cuantitativa_a_las_Ciudades_Creativas.aspx >.

consultado el 12 de julio de 2018.

Piedras, E. Rojon, G. Arriaga, A. Rivera, A. (2013). “Estrategias creativas y redes culturales para el desarrollo”. En: García, N. Piedras, E. (1Ed.). *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa/División de Ciencias Sociales y Humanidades/ Departamento de Antropología. Pp. 23-127.

Quiroga, M. (2016, Septiembre 08). Entrevista por T. G. Alonso (Registrado con grabadora de audio). *Tesis: Los artistas visuales en Monterrey. El capital social de los egresados de la Facultad de Artes Visuales (1985 - 2015)*. Monterrey, Nuevo León, México.

Ramírez, E. (2011). “Monterrey, capital e imagen”. En: Alonso, L. & Cabrera, R. & Ramírez, E. & Juárez, L. (1Ed.) *Volverse y mirar a Monterrey: apuntes desde el posgrado de artes visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León*. Monterrey, México: UANL.

Ramírez, J. (2005) “Tres visiones sobre capital social: Bourdieu, Coleman y Putnam”. *Acta Republicana: Política y Sociedad*. No.4. Pp. 21-36.

Reviriego, C. (2014). *El laberinto del arte*. España: Ediciones Paidós. Pp. 256.

Revista Armas y Letras. (1993). “Edición facsimilar del Boletín mensual de la Universidad de Nuevo León”. Primera época, 1944 – 1950, Tomo 1. Gobierno del Estado de Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León. Monterrey, N.L., México.

Ríos, E. (2016, Septiembre 26). Entrevista por T. G. Alonso (Registrado con grabadora de audio). *Tesis: Los artistas visuales en Monterrey. El capital social de los egresados de la Facultad de Artes Visuales (1985 - 2015)*. Monterrey, Nuevo León, México.

Rodríguez, R. (2016, Septiembre 14). Entrevista por T. G. Alonso (Registrado con grabadora de audio). *Tesis: Los artistas visuales en Monterrey. El capital social de los egresados*

de la Facultad de Artes Visuales (1985 - 2015). Monterrey, Nuevo León, México.

Rojon, G. Vallejo, V. Piedras, E. (2004). *¿Cuánto vale la Cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*. (1 Ed.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Pp. 223.

Rowan, J. (2009). *Emprendizajes en cultura. Sus discursos, alteraciones y contradicciones en el Estado español*. Barcelona: Centre d'Informació i Documentació.

Rubiano, E. (2013, 24 de abril). “Autonomía y sujeción: el arte y los artistas en el contexto de la gestión creativa”. En *Congreso Producir la Escena: Modus Operandi #9*. Colombia: Universidad de los Andes.

Ruiz, E. (2004). “Una lectura del arte local: inevitable y correspondiente”. En: Herrera, A. Sierra, B. Ruiz, E. (1Ed.). *Transferencias, convenciones y simulacros. Diálogos para una visión y una interpretación de las artes visuales de Monterrey*. Monterrey, UANL. Pp. 54-85.

—(2016, Septiembre 28). Entrevista por T. G. Alonso (Registrado con grabadora de audio). *Tesis: Los artistas visuales en Monterrey. El capital social de los egresados de la Facultad de Artes Visuales (1985 - 2015)*. Monterrey, Nuevo León, México.

Salinas, C. (2015). Ponencia *Paisaje Industrial de Monterrey: el discurso sobre la nueva imagen de la ciudad*. FinanciarTE, CONARTE. Centro Eugenio Garza Sada, Monterrey, México.

Sánchez, A. (2017, Febrero 22). Entrevista por T. G. Alonso (Registrado con grabadora de audio). *Tesis: Los artistas visuales en Monterrey. El capital social de los egresados de la Facultad de Artes Visuales (1985 - 2015)*. Monterrey, Nuevo León, México.

Sierra, B. (2004a). “Rescatar la tierra para sembrar un arte global”. En: Herrera, A. Sierra, B. Ruiz, E. (1Ed.). *Transferencias, convenciones y simulacros. Diálogos para una visión y una interpretación de las artes visuales de Monterrey*. Monterrey, UANL. Pp. 20-53.

—(2004b). “Cuestionándose la vida mental de otros artistas”. En: Herrera, A. Sierra, B. Ruiz, E. (1Ed.). *Transferencias, convenciones y simulacros. Diálogos para una visión y una interpretación de las artes visuales de Monterrey*. Monterrey, UANL. Pp. 33-34.

—(2004c). “Los accesos al sistema operativo de otro artista”. En: Herrera, A. Sierra, B. Ruiz, E. (1Ed.). *Transferencias, convenciones y simulacros. Diálogos para una visión y una interpretación de las artes visuales de Monterrey*. Monterrey, UANL. Pp. 40-42.

Solís, J. (2016, Septiembre 29). Entrevista por T. G. Alonso (Registrado con grabadora de audio). *Tesis: Los artistas visuales en Monterrey. El capital social de los egresados de la Facultad de Artes Visuales (1985 - 2015)*. Monterrey, Nuevo León, México.

Stehr, N. (2008). *Moral Markets: How Knowledge and Affluence Change Consumers and Products*. 1 Ed. Routledge. Pp. 288.

Taylor, J. Bogdan, R. (2000). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Trad. Jorge Piatigorsky. 3era. Ed. Madrid: Paidós.

United Nations Conference on Trade and Development (2008) *Creative Economy Report 2008: The Challenge of Assessing the Creative Economy towards Informed Policy-Making*. Génova, UNCTAD.

United Nations Conference on Trade and Development (2010) *Creative Economy Report: A Feasible Development Option*, Génova, UNCTAD. Pp. 3-19.

Urteaga, E. (2013). “La teoría del capital social de Robert Putnam: Originalidad y carencias”. *Reflexión Política*. Vol. 15. No. 29. ISSN: 0124-0781. Universidad Autónoma de Bucaramanga. Bucaramanga, Colombia. Pp. 44-60.

Vargas, G. (2002). “Hacia una teoría del capital social”. *Revista de Economía Institucional*. Vol. 4. No. 6. ISSN: 0124-5996. Universidad Externado de Colombia. Bogotá, Colombia. Pp. 71-108.

Vázquez, D. (2016, Septiembre 30). Entrevista por T. G. Alonso (Registrado con grabadora de audio). *Tesis: Los artistas visuales en Monterrey. El capital social de los egresados de la Facultad de Artes Visuales (1985 - 2015)*. Monterrey, Nuevo León, México.

Vivar, C. Arantzamendi, M. Lopez- Dicastillo, O. Gordo, L. (2010). “La Teoría Fundamentada como Metodología de Investigación Cualitativa en Enfermería”. *Index Enferm* [online]. 2010, vol.19, n.4, pp.283-288. Granada, España. ISSN 1699-5988.

Zenou, B. (2009). *Le Capital Social comme un Potentiel d'Interaction Coopérative: le cas des Relations Intergénérationnelles Familiales*. Tesis de doctorado. Universidad de Montpellier. Montpellier, Francia.

Zúñiga, V. (1993). “Promover el arte en una ciudad del norte de México: los proyectos artísticos en Monterrey, 1940-1960”. *Estudios Sociológicos de El Colegio de México. Sección Frontera Noreste de México*. Vol. 36. No. 108, septiembre-diciembre 2018. Colegio de México. Pp. 155-181.

ANEXOS

283

Anexo 1. Guía de entrevista

Nombre:

Edad:

Generación:

1. ¿Considera que ser egresado de esta licenciatura en la Facultad de Artes Visuales le otorga sentido de identificación con la comunidad artística? ¿Por qué?
2. ¿Cómo considera que le han apoyado en su desempeño artístico, las relaciones gestadas durante el estudio de la licenciatura, es decir, los contactos en el terreno del arte que a través de la facultad consiguió?
3. ¿Qué papel ha jugado la autogestión, el emprendimiento y el trabajo colaborativo en tu desempeño artístico? ¿Y la competencia con otros artistas visuales, en qué términos se presenta?
4. ¿Qué alianzas institucionales le han ayudado en la difusión o exposición de su trabajo? ¿Cómo llegó a ellas?
5. ¿Cómo percibe la relación entre los museos, galerías y espacios culturales del estado con los artistas visuales?
6. ¿Qué ha significado para su producción artística, estudiar y desenvolverse en una ciudad como Monterrey, donde su giro es mayormente industrial y de negocios?
7. ¿Qué papel juega el Internet como una posibilidad de formar redes de relaciones profesionales?
8. ¿Cuál ha sido su mayor obstáculo (de posicionamiento) en su trabajo como artista visual?
9. ¿Qué cambios haría o que incluiría en las relaciones que los estudiantes de artes visuales generan con otras instituciones o agentes del ámbito artístico durante su preparación académica?

10. En su opinión ¿cuál ha sido la mayor transformación en el escenario del arte en Monterrey relacionado con los egresados de esta carrera?
11. Desde su perspectiva ¿cómo ha sido el rol de la inversión privada frente a los programas del Estado para el apoyo a los artistas visuales?
12. ¿Cuál ha sido su experiencia con la iniciativa privada y cómo llegó con ellos? ¿Y con los programas gubernamentales?
13. ¿Quién ha sido un personaje clave en su posicionamiento artístico al conectarlo con otros agentes afines a su entorno?
14. ¿Cuáles son sus condiciones laborales más recurrentes, es decir, sus ingresos provienen de becas, organismos privados, públicos, trabajos temporales?
15. ¿Cómo considera que se ha forjado el grupo de artistas al que pertenece y que lo hace sentir parte de él?
16. ¿En qué tipos de intercambios (laborales, escolares, materiales) ha participado con otros artistas?
17. ¿Qué tipos de intercambios gestan las relaciones entre los artistas, o entre ellos y las instituciones con las que se vinculan laboralmente?
18. ¿Considera que la oportunidad de cursar una licenciatura le otorgó más posibilidades de entrar a la comunidad artística, que de no haberlo hecho?
19. ¿En su condición de artista visual y por su experiencia, cree que un artista se enfoca en un sólo aspecto, es decir su práctica, o cree que las condiciones actuales lo lleven a incursionar de forma paralela en la curaduría, en la investigación, en la museografía, o en algún otro rol?
20. ¿Cuál fue su mayor reto y su mayor apoyo en el desarrollo de su carrera profesional?
21. ¿Cuál es el papel del Estado, la FAV u otras instituciones en la promoción y financiamiento del arte (o específicamente de su práctica artística)?

22. ¿Ha tenido oportunidad exponer? ¿Qué diferencias encuentra en el manejo de los espacios alternativos o autogestionados y los espacios de mayor tradición?
24. ¿Ha gestionado algún tipo de iniciativa artística (mercado de arte, subastas, venta de obra, exposición)?

CURRICULUM ARTISTAS ENTREVISTADOS



27 AÑOS, GENERACIÓN 2011 - 2015

Exposiciones:

"Reversibles", Vía Cordillera, San Pedro Garza García (2013).

"Certamen Universitario de las Artes Visuales", U.A.N.L., Monterrey, N.L. Mención Honorífica categoría Pintura (2013).

Mención Honorífica categoría Dibujo 2012 "Proyecto MP", Cd. Juárez, Chihuahua (2013).

"Propuestas artísticas desde Guadalupe ¿el futuro?", Museo Ciudad Guadalupe, Guadalupe, N.L. (2014).

Ganador del primer lugar en el proyecto enlace FAV – MARCO dentro de la exposición de Stanley Kubrick (2015).

Exposición en el Centro Cultural BAM (2015).

Exposición individual "War inside my head" (2015).

"Adán Sánchez /Emilio Salazar /Jesús Valdez", Colectivo 2 Galería , San Pedro Garza García, N.L. (2015).

Exposición colectiva "Antropoesцена" en la Galería Leopoldo Carpenteyro de Relaciones Culturales (2016).

"Fragmentation/identification", colaboración con Paola Livas , Waterford Institute of Technology, Waterford City, Irlanda (2016).

Exposición colectiva "[A] fuerza de trabajo. Informe Espacial" en Noautomático (2017).

Exposición colectiva "CCPA*Comunidad del Centro de Producción Artística" en Colegio Civil Centro Cultural Universitario (2017).

Exposición colectiva "Micromuralismo" en Noautomático (2018).

Exposición colectiva "Metapintura" en Oscilante (2018).

Proyectos y colaboraciones:

Asistente de Taller de Arte, Facultad De Artes Visuales, U.A.N.L., Monterrey, N.L. Taller de pintura amateur, taller del dibujo a la pintura, pintando dibujando y modelando (2011- 2015).

Colaboración con el artista Salvador Díaz en el proyecto de la serie "Panorámicos", obras: "El Naufrago" y "La Pelea", Facultad de Artes Visuales, Monterrey, N.L. (2011 – 2012).

Fundador de Comunidad del Centro de Producción Artística, CCPA, Monterrey, N.L. (2014).

Participación en el "Machaca Fest", intervención pictórica en vivo (2015).

Servicio Social en Museo de Historia Mexicana de Monterrey, Departamento de Colecciones y Exposiciones (2015).

Participación en el Proyecto de Damián Ontiveros, Programa Curatorial XII Bial FEMSA, Poéticas del decrecimiento, ¿Cómo vivir mejor con menos?, Lugar Común, Monterrey , N.L. (2016).

Fundador del proyecto Oscilante. Espacio que busca promover arte emergente en Monterrey , NL. (2017).



39 AÑOS, GENERACIÓN 1994 - 1998

Maestro en Artes en Educación de las Artes (UANL). Cuenta con tres exposiciones individuales: "Relatos" IMRC (Mty 2009); "Sólo personas" y "¿Cómo está usted?" Instituto de Artes (Habana 2002) y cinco exposiciones colectivas: "Día internacional de la fotografía estenopeica" IMRC (Mty 2012), "Entre ver Sé" Galería CONARTE (Mty 2011) "Tributo Calavera" Galería Regia (Mty 2011) "Adeherencias" Nave Generadores CONARTE (Mty 2009), "F(x)" Galería dada (Coahuila 2009). Además de ser jurado en el concurso nacional de fotografía del INEGI y en el premio regional de fotografía Nacho López, así como diversas participaciones en el Festival Cultural Entijuanarte.



27 AÑOS, GENERACIÓN 2007 - 2011

Publicaciones/ Proyectos en web

Selección en "IV Erotismo Poético", Ed. Diversidad Literaria, Esp. 2017.
Selección en "II Concurso Microrrelatos: Escritores del Alba", Ed. Diversidad Literaria, Esp. 2017.
Selección en "Poetas Nocturnos III" Ed. Diversidad Literaria, Esp. 2017.
Selección en "Versos en el Aire VII" Ed. Diversidad Literaria, Esp. 2017.
Selección "Versos en el Aire VII" Ed. Diversidad Literaria, Esp. 2017.
"Viejas Brujas II Congregación de poetas" Ed. Aquelarre, Mx. 2017.
"El diario vacío" Ed. Juan Malasuerte 2016.
"Sobbing Artists" <https://twitter.com/sobbingartist> 2015 - Presente.
"Artistas Neuróticos Anónimos" <http://artistasneuroticos.tumblr.com/> 2015 - Presente.
"Yo no soy José García" <http://eldiariovacio.tumblr.com/> 2012 - Presente.

Exposición Individual

"20 and dying", presentada en el Colegio Montessori, Monterrey, México. 2010.
"Ecrático; pero al revés", Galería Puerta Rosa. 2010.
Exposición Colectiva
"Un País Cayendo a Pedazos" Poesía en voz alta, Aparato, Mty. 2018.
"III Festival Verso" Open Mic, Teatro Frufú Mx 2016.
"3min de habladurías" dentro del marco del Festival VERBO de poesía. 2015.
"Pragmáticas del devenir" Residencia El Tiro, CONARTE, Fundidora, Mty, Mx. 2013.
"Presentaciones en expansión", Distrito 14, Monterrey, México. 2012.
"Peep Show", Museo Centenario, Monterrey, México. 2010.
"Peep Show", Estación Palabra, Nuevo Laredo, México. 2011.
"Ultrapasteurizado", Centro Cultural Plaza Fátima, Monterrey, México. 2010.
"El cuerpo y sus Dobles", Bistro galería y gourmet, Monterrey, México. 2010.
"Residente Temporal Expectativas en Tránsito UANL", Galería CONARTE, Monterrey, México. 2010.

Experiencia Profesional

Digital Project Manager 2018 - presente GRUPO 5 AGENCIA DE PUBLICIDAD.

Director de Galería Umbral 2017 UMBRAL GALLERY, BACALAR Q. R.

Booth Liaison Feb 2017 - 2016
PAUL KASMIN [BOOTH ZONA MACO c215].

Asistente de arte 2017
AÑORANZAS DE MI MADRE-Largometraje.

Consultora 2015
INBA.

VIP Liaison 2015
GALLERY WEEKEND MX.

Producción y Ventas 2015
GALERÍA EMMA MOLINA [BOOTH ZONA MACO SUR.

Asistente de Dirección 2015
FIFTY24MX.

Co-directora 2015
BUGAMBILIA - Centro Cultural, San Pedro G.G., Nuevo León.

Asistente de Dirección 2013
GALERÍA EMMA MOLINA.

Producción de exposiciones; supervisión de montaje y museografía 2012
MUSEO METROPOLITANO DE MONTERREY.



63 AÑOS - 1 ERA GENERACIÓN GRADUADA EN 1985

Especialización en Artes por la T.H. Darmstadt, Alemania.
Maestría en Diseño de Información por la U.D.L.A., Puebla, México.
Pasante de Doctorado en Creación y Teorías de la Cultura por la U.D.L.A.
Es productor visual desde 1975 hasta la fecha (instalaciones, intervenciones, arte correo, y otras actividades), con diversos reconocimientos y estímulos a la producción de FONCA y CONARTE.
En el 2003 recibió el Premio a las Artes que otorga la U.A.N.L.

En el ámbito de la docencia, fue maestro de tiempo completo en la Facultad de Artes Visuales de la U.A.N.L. hasta el año 2013 (febrero). Ha publicado ensayos y apuntes de teoría del arte en diversos medios (revista Armas y Letras, revista Movimiento Actual, periódico El Porvenir, periódico El Norte, entre otros) y dos libros en co-autoría: Transferencias, convenciones y simulacros, y 100 años a través de 100 artistas publicado por FEMSA y Museo de Monterrey.

Publicaciones individuales:

"Del objeto a la palabra", reflexión y creación en las artes visuales. Enrique Ruiz. Editorial: Producciones Tiempo Perdido, Monterrey, N.L.
Catálogos de varias Instituciones.



22 AÑOS, GENERACIÓN 2012 - 2016

Colaboración en la producción e instalación del mural del artista Gerardo Cantú de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UANL (2013).
Colaboración con la Casa de la Cultura del municipio de Cadereyta Jiménez (2013).
Staff de la 2da Bienal Internacional de Performance HORAS PERDIDAS y asistente del artista Gustavo Álvarez (2014).
Primer lugar en el Certamen de ARTE EMERGENTE FUNART 2015 "CUERPO".
Mención Honorífica en el certamen universitario de Las Artes Visuales 2015 pintura, dibujo y fotografía.
Colaboración con la Dra. Marcela Quiroga en el cuerpo académico del posgrado de FAV (2016).

Exposiciones

Exposición colectiva "Des-articulado" en Vía 360 espacio cultural (2014).
Exposición colectiva "La Colectiva" UANL (2015).
Exposición colectiva "Tu Mirada Alabastrina". Museo Estatal de Culturas Populares (2015).
Exposición colectiva "CCPA*Comunidad del Centro de Producción Artística" en Colegio Civil Centro Cultural Universitario (2017).
Exposición individual "Los observadores" en Fundación Cultura en Movimiento del partido Movimiento Ciudadano (2017).
Exposición colectiva "Metapintura" en Oscilante (2018).



48 AÑOS, GENERACIÓN 1990 - 1994

Actividad profesional

Asistente diseño revista Tetla-ni a ex alumnos del ITESM del departamento de EXATEC, Tec de Monterrey. Junio 1987 - agosto 1988.
Diseño de logotipo TEC de Monterrey para la tienda de artículos promocionales del ITESM.
Diseñador gráfico en ABE. Comunicación, Elaboración de imagen corporativa, publicidad, folletería y papelería impresa. Marzo-agosto 1988.

Fundador y colaborador de la revista Fobia / Historietas, gráfica y dibujos editada en la FAV desde junio 1990 a octubre 1992.

Fundador colaborador en Inconsciente Colectivo, grupo de diseñadores, músicos, dibujantes y fotógrafos. Producción interdisciplinaria. Septiembre 1991 - mayo 1993.

Certamen de Juguete Arte Objeto 1993, organizado por Impronta editores, Sedesol.

Catedrático en la UDEM en la carrera de Diseño gráfico y Artes Plásticas. Febrero 1992-1996.

Coordinador de eventos en la Dirección de Artes Literarias de Nuevo León en la casa de la Cultura de Nuevo León, diseño de imagen e impresión de la publicidad de dicha dirección. Mayo a septiembre de 1993.

Diseño de identidad del Primer Festival de Poesía Nuevo León y ciclos literarios, agosto 1993.

Fundador colaborador del grupo CAXA, en conjunto con maestros de FAV, UANL, trabajo interdisciplinario de diseño, ilustración, fotografía y video. Febrero 1993 - Julio 1995.

Catedrático en la FAV, UANL Taller de tipografía, diseño básico, procesos de composición y dibujo. Febrero 1994 - julio 1995.

Maestro fundador de la escuela independiente de arte infantil "Casa de las Historias", talleres de plástica y elaboración de artesanía impartidos en Iturbide N.L. para promover la actividad artesanal apoyada en el sustento de la historia oral de la región, en coordinación con el historiador Cristóbal López. Septiembre 1994 - junio 1997. PROYECTO GANADOR DEL CONCURSO

FINANCIARTE 1996.

Maestro de los cursos de arte infantil de verano del Museo Monterrey en el grupo de adolescentes, verano 1996.

Maestro de grabado en la casa de las historias noviembre 1996.

Colaborador y diseñador gráfico de la revista Vestigios; narrativa y cultura del sur del estado de Nuevo León 1996.

Maestro de los cursos de arte infantil de verano del Museo Monterrey en el grupo de adolescentes, verano 1997.

Diseñador auxiliar en el Planetario para la exposición ALFA HOY, exposición interactiva. Agosto - octubre 1998.

Fundador de TORIGA Agencia de Diseño gráfico. 2001-2004.

Fundador de Imán comunicación agencia gráfica dedicada a la imagen institucional, ilustración editorial, apoyo a museografía. 2004 a la fecha.

Colaborador en la museografía "América Migración " bajo coordinación del Arq. Pedro Ramírez Vázquez y Alfonso Soto Soria en Forum Internacional de las Culturas. Otoño 2007.

Exposiciones

Colectiva gráfica "La semana de la caricatura" en la Galería Ana María Novak del CEDIM / Octubre 1991.

Expositor en la colectiva "Árbol que crece torcido" Casa de la Cultura de Nuevo León /Junio 1992.

Expositor de la obra gráfica de la revista Fobia No. 3 en el "Concierto-Exposición del grupo Maldita Vecindad" Auditorio Nacional DF 13 / Diciembre 1992.

Colaborador obra colectiva participante de la XIII Reseña Anual de la Plástica Neolonesa en la Casa de la Cultura Nuevo León. Abril 1993.

Expositor en la muestra colectiva selección del concurso "El juguete visto por el artista" Museo de Monterrey, itinerante México, Israel y USA. / Septiembre - diciembre 1993.

Exposición con el grupo CAXA performance "¿Quién paga los platos rotos? Museo Culturas Populares / Marzo 1995.

Exposición colectiva con el grupo CAXA San Antonio TX Guadalupe Arts Cultural Center / Junio 1995.

Exposición subasta privada de la obra artesanal de La Casa de las Historias, San Pedro Garza García / 15 de diciembre 1995.

Coordinador de la exposición de la producción artesanal de los niños de La Casa de las Historias en la Casa de la Cultura / 19 abril 1996.

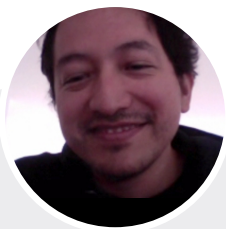
Expositor participante muestra de diseño "COMUNIQUE" Museo de Culturas Populares Asociación Nacional de la Publicidad / Febrero 1997.

Expositor de la muestra gráfica MUERTERREY en la Galería Regia, Barrio Antiguo /Noviembre 2010.

Expositor de la muestra gráfica MUERTERREY en la Galería Regia, Barrio Antiguo /Noviembre 2011.

Trayectoria Musical

Integrante Cabrito Vudú, grupo musical formado en verano 1991, consolidado a través de la edición de 4 discos, compositor de diversos temas en su cuatro producciones independientes y distribuido por compañías nacionales de distribución del disco. Desde 1991 a la fecha.



37 AÑOS, GENERACIÓN 1998 - 2004

Fundador y director de Y-NOT MAG (actualmente), y de 2011 – 2015 fue el fundador y director de PÁNICO y GXXRL, dos de sus más importantes proyectos editoriales. También fue editor en NYLON México por cuatro años.

Como fotógrafo ha colaborado con diversas revistas nacionales e internacionales, como: ELLE, NYLON, WAD, VOGUE, VICE, Código, Picnic, Gatopardo, Quo, 192, Animal, Celeste, Baby Baby Baby, i-D México, Hyper Animals, The Beauty Effect, Marie Claire, Paper City Mag, entre otras. Es un miembro activo de la escena contemporánea del arte, representado en México por la Galería Enrique Guerrero y en Estados Unidos por Guerrero Projects. En Zona Maco, 2012, fue condecorado con el Premio Purificación García a la Fotografía Latinoamericana. En 2016, presentó su primer cortometraje de moda para Y-NOT MAG, el cual dirigió y musicalizó. Además es el fundador de Pequeños Bribones, una galería de arte que promueve el trabajo de artistas emergentes y de SAMPLE, un festival audiovisual que celebró su primera edición en agosto 2016, el cual se dedica a la presentación de cortometrajes de moda, video experimental, y todo tipo de cortos relacionados con el arte, la música y la moda.

Exposiciones individuales

Dosis de pánico 2009, Galería Enrique Guerrero.

After panic, MUNO Zacatecas 2010.

Pretend you never went to school, Galería Enrique Guerrero, 2012.

BABIES, Salón Malafama, 2013.

La marcha de los gatitos apachurrados, 2015. Galería Enrique Guerrero.

La marcha de los gatitos apachurrados, Guerrero Projects, Houston, Texas, 2017.

Love is not a Victory March, Galería Enrique Guerrero, CDMX, 2018.



23 AÑOS, GENERACIÓN 2011 - 2015

Exposiciones individuales, Proyectos

XXX,OX,X: Centro Cultural Plaza Fátima San Pedro Garza García.

Pintura Gran formato: Jardín Aura / Oficina de vinculación cultural / San Pedro Garza García.

De vetas y huellas digitales. Afecto / Infecta: Casa de la Cultura Nuevo León, Agosto / Septiembre 2015.

Acuerdos tácitos: Facultad de Artes Visuales UANL, Mayo 2015.

Exposiciones colectivas.

22 Edición Soporte Papel, Premio Bernardo Elosúa Frías, llevada a cabo en el Centro Cultural Arte AC. Agosto 2018.

Deadline Segunda Convocatoria Abril Julio 2018 Realizada en "EL TALLER 3120".

Quinta Muestra Iberoamericana de Arte miniatura y pequeño formato. 2018 Museo el Centenario, San Pedro Garza García, NL.

Cuarta Muestra Iberoamericana de Arte miniatura y pequeño formato. 2017 Museo el Centenario, San Pedro Garza García, NL.

Exposición Colectiva, Solsticio, Galería K2 San Pedro Garza García, NL.

20a edición Soporte Papel, Premio Bernardo Elosúa Frías, llevada a cabo en el Centro Cultural Arte AC. Agosto 2016.

Neo Geometrismo / Curado por No Automático. Centro Cultural Casa Baltazar Córdoba Veracruz / Mayo 2016.

Exposición Colectiva / Colectivo DOS Galería. San Pedro Garza García / Febrero 2016.

Soporte Papel, Premio Bernardo Elosúa Frías, llevada a cabo en el Centro Cultural Arte AC. Septiembre 2015.

Exposición colectiva: Bifurcartes, Centro Cultural BAM Monterrey, NL Julio 2015.

Segunda Muestra Iberoamericana de Arte miniatura y pequeño formato. 2015 Centro Cultural Plaza Fátima. San Pedro Garza García.

Exposición colectiva: 2014 ¿el futuro? Propuestas artísticas desde Guadalupe, Museo Ciudad Guadalupe, Guadalupe N.L.

Exposición colectiva: INDICIOS / Arte desde las aulas. 2014. Centro Cultural Plaza Fátima, San Pedro Garza García. Curaduría Sara López.

CV Colectivo Salazar.

Atlas de supervivencia: 10 años de arte contemporáneo universitario, Colegio Civil UANL Centro Cultural Universitario Enero 2017.

Paisaje Emocional: Exposición Colectiva Casa de la Cultura NL Agosto 2016.

ALUMINIUM FOIL: Exposición de Colectivo Salazar para No Automático Junio 2016 Arramberri #1458 Monterrey NL.

Artistas seleccionados para participar en la: Reseña 2015.

Artistas seleccionados, Acreedores de un estímulo a la creación artística en la Biental nacional de ARTEMERGENTE. 2015, Centro de las Artes. Parque Fundidora, Monterrey Nuevo León.

Premios y distinciones

22 Edición Soporte Papel, Premio Bernardo Elosúa Frías, llevada a cabo en el Centro Cultural Arte AC. Agosto 2018 (Segundo lugar).

Premio al mérito académico universitario, categoría nivel superior. Premio otorgado por el Honorable Consejo Universitario y el Rector de la UANL. El Dr. Jesús Ancer Rodríguez. UANL 2015.

Primer lugar, categoría pintura: Certamen Universitario de las artes visuales UANL. 2014.

Mención honorífica: Certamen Universitario de las artes visuales UANL. 2014.

Mención honorífica: Certamen de las artes UANL. 2013.

Primer lugar, categoría pintura: Certamen Universitario de las artes visuales UANL, Septiembre 2012.



46 AÑOS , GENERACIÓN 1991 - 1995

Premios y reconocimientos

2015 Ganadora del Premio UANL a las Artes 2015 otorgado por la Universidad Autónoma de Nuevo León, agosto.

2014 Ganadora del programa Financiararte otorgado por el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, con el proyecto Líneas que (no) son franjas, agosto.

2013 Premio: Primer lugar VI Biental Internacional de Arte Universitario de La Universidad Autónoma de Estado de México, Museo de Arte Moderno de Toluca, noviembre.

2012 Obtención del grado de Doctora en Creación y Teoría de la cultura, UDLAP. Diciembre.

2010 Mención Honorífica por el estado de Nuevo León en la X Biental Monterrey FEMSA, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, Junio.

2010 Sistema Nacional de Creadores de Arte con el proyecto ¿cuál realidad? Seis visiones de la frontera sur.

2009 Becaria de estudios de Doctorado por la Universidad Autónoma de Nuevo León en el programa Doctorado en Creación y Teorías de la cultura UDLAP.

2008 Beca de estudios de posgrado CONACYT 2009-2012

Premio de adquisición II Biental Nacional de Arte Emergente con la pieza "365 cartuchos percutidos".

2006 Premio de adquisición Reseña de la Plástica de Nuevo León con la pieza "Wishmeluckcrossyoureheart / 24k"

2005 Ganadora de beca FONCA Jóvenes Creadores 2005-2006, Proyecto "Wishmeluck / Crossyourheart".

Exposiciones individuales

2016 Exposición "Roadtrip to the border:sur, sur, sur" Museo del Tecnológico de Monterrey

campus Puebla, abril.

2015 Exposición Líneas que (no) son franjas. Un cuarto espacio, Monterrey, septiembre.

2014 Exposición ¿Cuál realidad? Centro Cultural Tlalpan, UAEMéx. México DF septiembre.

2013 Exposición "cuál realidad.org" Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social CIESAS, Monterrey, mayo.

2011 Acción participativa ¿Qué es ser mujer? ¿Qué es ser hombre? Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey campus Puebla, San Andrés Cholula, Puebla, febrero.

2010 Punto de control, Museo de Arte Carrillo Gil, México DF, mayo.

2008 Detonante, Galería Alternativa once, Monterrey, México.

Raya, Centro Cultural Universitario Colegio Civil, Monterrey, N.L.

2006 marcelaygina: jumping arracheras, Galería Queens Nails Annex, San Francisco, Ca.

1999 Patética, beef, taco, fajita o la arrachera No. 3 Museo Estatal de Culturas Populares, Monterrey, N.L.

Selección de exposiciones colectivas

2013 Exposición VI Bienal Internacional de Arte Universitario de La Universidad Autónoma de Estado de México, Museo de Arte Moderno de Toluca, noviembre. Exposición "Espacio tomado" Galería de la Ciudad, Antiguo Palacio Municipal IMAC Tijuana, octubre 2013.

Exposición X Bienal Nacional Monterrey FEMSA. Antiguo Colegio de San Ildefonso, México D.F. marzo 2013

2012 IV Festival de Internacional de Performance "Horas Perdidas", Museo de Historia Mexicana y Espacio de Alto Riesgo. Monterrey, octubre.

X Bienal Nacional Monterrey FEMSA. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, junio.

Exposición Mientras quepa en la maleta Centro MUTUO, Barcelona, julio. Exposición Realidad relativa, Museo de Arte del Sistema Tecnológico de Monterrey, campus Puebla, abril.

2011 Publicación de la página de internet www.cualrealidad.org Como parte del proyecto de tesis doctoral ¿Cuál realidad? Interacciones en la frontera sur de México que proyectan una práctica de creación artística Seleccionada con la pieza Piñata-bala en el Quinto encuentro de artes para niños y niñas: Quito chiquito: Exposición en el espacio cultural Don Apolonio.

Exposición en la Embajada de Ecuador en México. Exposición Casa de Artes La Ronda, en Quito Ecuador.

2010 To order call us or dial: 01800 THE PINK-PUNKS, Sala de Arte Público Siqueiros.

2008 Arte Emergente Bienal Nacional Monterrey 08, Casa de la Cultura de Nuevo León, Monterrey- Plástica contemporánea Mexicana Galería, Am Park, Frankfurt, Alemania, septiembre.

small, Galería Alternativa 11, Garza García NL, México.

2007 ¡Viva México! Zacheta Nacional Gallery, Varsovia, Polonia

Nuevos Leones, Centro de las Artes II / Planta Alta, Monterrey, N.L.

Rabiosos Hummer H3 Cargada de arte e instalada frente a las instalaciones de MACO, México, D.F.

Proyectos Curatoriales Independientes 001, México D.F.

2006 Underplayed Hierbabuena Center for the Arts San Francisco California.

Festival IAF: Imaginería Audiovisual de la Frontera CECUT Tijuana BC.

Segundo Salón de la Reseña de la Plástica de Nuevo León, Casa de la Cultura, Monterrey, N.L.

2005 Titulares ONF, San Pedro, N.L.

Estrategia, Producción y Consumo, Galería Hilario Galguera México D.F.

Genero (verbo) Museo ExTeresa Arte Actual, México D.F.

Declaraciones Museo Reina Sofía, Madrid. 2004

III Foro de Arte Público Sala Siqueiros México D.F.

FFWD Festival de Videoarte UDLA, Puebla.

2003 Espectacular Muestra "To be a real man...every inch a man" Acción. Centro Cultural de España, México D.F.

Salón de Arte Bancomer, Museo de Arte Moderno, México D.F. CECUT Centro Cultural Tijuana

2002 Sensitive Negotiations; Instituto Mexicano de Cultura en Miami, Miami Florida.

Axis México: Common objects and cosmopolitan actions, Museo de Arte de San Diego, San Diego Ca.

"Lip graffiti" "Im not youre baby im youre doll" videos dentro de Muestra 001 Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Monterrey, N.L.

Sobre la ola "Temporal teets registration o eres una teta" proyecto de arte alternativo, Monterrey, N.L.

2001 Quinta Bienal Monterrey FEMSA "To order call us...1-800-PinkPunks" Seleccionadas en el área de Instalación, Monterrey, "Sin Valor comercial" "Horror ist that the gun ride fly, la narración de una pieza psicótica or how to kill a friend" en la exposición de fotografía, Centro Cultural Mexicano, Paris.

5to Festival de Performance de Cali "Horror-its-that". Cali, Colombia.



29 AÑOS, GENERACIÓN 2004 - 2008

Es artista visual, escritora y arteterapeuta. Licenciada en Artes Visuales, con una maestría en Trabajo Social por la Universidad Autónoma de Nuevo León (México), institución en la que también se ha desempeñado como catedrática. Se ha diplomado en historia del arte, género, derechos humanos, derechos de la infancia y arteterapia, en diversas instituciones como la Universidad Iberoamericana de México, la Universidad Metropolitana de México, The University of Tennessee (U.S.A) y The University of Arlington (U.S.A). Ha presentado su trabajo artístico en países como México, Venezuela, Brasil, Chile, Argentina, España, Francia, República Checa, Italia, Chipre y Bolivia. Como gestora cultural y arteterapeuta ha colaborado con instituciones como Save the Children México, HeartLand México, CONARTE y SafeHeaven Tarrant County USA. Ha sido beneficiada con diversos reconocimientos y becas como el 1er Premio Performagia Encuentro de Arte de Performance 2009 (UNAM), FINANCIARTE 2009 (CONARTE), PECDA 2013 Y 2016 (CONARTE), Premio Estatal de las Artes a la Juventud 2014 (Secretaría Estatal de la Juventud de NL), PADID 2016, 2017 y 2018 (CEDART-CONACULTA), y FONCA Apoyos Especiales 2018 (CONACULTA). Actualmente se desempeña como codirectora de Venus Project plataforma de arte de performance, colaboradora de INCARNE Colectiva de Investigación y Formación en las Artes, y es integrante de la agrupación Feministas NL.



26 AÑOS, GENERACIÓN 2007 - 2012

Nacido en Monterrey en el año de 1990 y egresado de la carrera de artes visuales por la Universidad Autónoma de Nuevo León en el año 2012, actualmente continúa radicando en la ciudad, y recorriéndola a pie buscando donde pintar. En el año 2010 realiza una muestra de stencil de forma individual en un lugar abandonado al sur de la ciudad, participando luego en algunas muestras colectivas en espacios institucionales y autogestivos. En el verano del 2012 su trabajo forma parte de las intervenciones en la Nave Generadores del Festival Callegenera, al que sería invitado en los años consecutivos y durante el 2014 y 2016 como parte del comité de selección del mismo. Realiza una estancia en el Centro de las Artes de Guanajuato en el 2014 como parte del proyecto Urbanografías, exhibido también en el espacio homólogo de la ciudad de Monterrey. Ha expuesto en ciudades como la Ciudad de México, Buenos Aires, Cali y Londres, donde estuvo trabajando durante el otoño del año 2015. En el 2016, el documental en torno a su trabajo Los desastres de la guerra, Ácaro entre escombros, filmado y producido por el colectivo Museo Mutante es presentado en la cineteca de Tijuana en el marco del Festival Cultural Entijuanarte. En mayo del 2017 es partícipe de El Otro Festival en su natal Monterrey. Su trabajo ha sido reseñado en medios locales y en sitios especializado sobre arte urbano como vandalog.com y londoncallin-gblog.net.

Exposiciones Individuales

Propiedad privada. Muestra de stencil en zona temporalmente autónoma, noviembre de 2010 Monterrey N.L.

Deriva, La Comunitaria, mayo 2015 Monterrey N.L.

Exposiciones Colectivas

Sin título, Centro Cultural Plaza Fátima, abril 2011 San Pedro Garza García.

Peep show, Museo el Centenario, agosto 2011 San Pedro Garza García.

Estación Palabra, enero 2012 Nuevo Laredo, Tamaulipas.

Ecos rebeldes Norestenses, El rincón zapatista, febrero 2012 Monterrey N.L.

Sagrados. Espacios y ritos Galería Regia, junio 2012 Monterrey N.L.

Callegenera. Festival de expresiones urbanas, Centro de las Artes Nave Generadores, junio 2012 Monterrey N.L.

Mitote sans frontière El portón negro, marzo 2013 Monterrey N.L.

En cruce. Espacio Cabrera, septiembre 2014 Buenos Aires Argentina.

Monocromático. Rojo Bermelo, octubre 2014 Ciudad de México.

Urbanografías. Centro de las Artes de Guanajuato, octubre 2014 Salamanca, Guanajuato.

Inscribed landscapes. Hoxton Gallery, noviembre 2015 Londres, Reino Unido.

El viaje como pretexto. Centro Cultural de Cali, octubre 2017 Cali, Colombia.



37 AÑOS, GENERACIÓN 1995 - 2000

Ruth Rodríguez nace en Monterrey en 1978. Es egresada en el 2000 de la Facultad de Artes Visuales de la UANL. A partir del año 2002 se dedica por completo al arte y en especial a la fotografía. Ha participado en diversos cursos, seminarios, talleres y encuentros de arte, filosofía, literatura y sociología. Ha expuesto de manera colectiva e individual en distintos espacios culturales de México, Argentina, Colombia, Estados Unidos, Italia y España. Obtuvo el premio de Adquisición en el Salón de la Fotografía de Nuevo León, México, Edición 2003. Forma parte de la exposición Mujeres detrás de la lente: 100 años de creación fotográfica en México 1910 – 2010 del Centro Cultural de Tijuana. Su obra pertenece a la Colección de la Fototeca de Nuevo León, a la Universidad Autónoma de Nuevo León y a la Alianza Francesa de Monterrey. Participa y realiza proyectos independientes para promover el arte y la cultura. Recibió el Reconocimiento a la Excelencia en el Desarrollo Profesional por la Universidad Autónoma de Nuevo León, Generación 2010. Realiza gestión, difusión y curaduría de exposiciones, además de su desarrollo como docente en el museo MARCO, el Centro de las Artes (CONARTE), diversas universidades, colegios y de manera independiente.

Capital social de los egresados de la licenciatura en artes visuales de la Facultad de Artes Visuales (FAV) de la UANL, 1985 – 2015

(22 años)



PERTENENCIA A UN GRUPO

Generación 2012 – 2016

(Número de pregunta del cuestionario de entrevista 1)

Muy poco, debido a que se rompieron lazos con muchas instituciones culturales y FAV.



RECURSOS

-Reales (relaciones interpersonales; son los recursos que desea transferir o los que pone al alcance de los demás) (5, 6, 8, 12, 14)

CIESAS, FAV, el mercado del arte de aquí de Monterrey, Internet, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, Federico Aarón de León (padre), un cierto grupo de alumnos, una pequeña comunidad de grabadores, pintores, escultores que nos juntábamos en el Centro de Producción Audiovisual.

-Potenciales (recursos no relacionales, compromisos, deudas relacionales; recursos que corresponden a todos los que posee un agente gracias a sus relaciones)

Los museos, galerías del Estado, instituciones privadas, una serie de redes, profesores y amigos de mi padre, ya que un tiempo fue galerista.



VÍNCULOS

(Inversión social que depende del agente. Conversaciones y acciones entre personas o grupos de personas orientadas hacia el intercambio de apoyos sociales, lo cual se moviliza como vínculos) (2, 3, 4, 8, 12, 14, 16)

Marcela Quiroga y algunos profesores que te vinculan pero es más trabajo de los artistas. Tienes que saber moverte y conectarte. Los maestros son muy selectivos, además la población de la carrera de artes es muy pequeña.

Es básico, para conseguir financiamiento para tus proyectos. El trabajo colaborativo también es fundamental porque a FAV le dan pocos recursos para sus estudiantes.

Desde la carrera te vas dando cuenta quien va acaparar los espacios de las becas, bienales, quien se adelanta en estos procesos. Más que a veces la calidad de la obra, tú puedes ser mejor pintor o escultor pero el otro **ya te lleva diez pasos en cuestión de relaciones.**

En Internet te pueden robar proyectos pero te ayuda a posicionarte. También es una plataforma para subir trabajos.

Una serie de redes, profesores y amigos de mi padre, ya que un tiempo fue galerista.

Un cierto grupo de alumnos, una pequeña comunidad de grabadores, pintores, escultores que nos juntábamos en el Centro de Producción Audiovisual.

El grupo de artistas se forma a partir de relaciones interpersonales.

Estoy en diferentes círculos de la comunidad del arte, los de mi padre, amigos y yo de forma laboral, es algo mezclado.



INTERCAMBIOS

El contenido de estos procesos es orientado a intercambiar apoyo social. Los intercambios pueden ser materiales o simbólicos. (2, 5, 16)

Materiales (ayuda material, monetaria o financiera e información)

- Intercambios de materiales para producir obra con otros compañeros
- Información
- Trabajo colaborativo
- Obra
- Remuneración económica
- Préstamo de espacio

Simbólicos (dimensiones emocionales o afectivas)

- Apoyo
- Intercambio de conocimiento
- Compartir
- Hacer comunidad
- Respaldo de FAV

(Preguntas 7, 9, 10, 11, 13, 15, 17)

7

¿Qué ha significado para su producción artística, estudiar y desenvolverse en una ciudad como Monterrey, donde su giro es mayormente industrial y de negocios?

Si tiene peso, por el hecho de cómo es la sociedad regiomontana.

Si hay pintores que usan temática social, pero aquí todo lo vemos con signo de pesos.

Para mí ha influido mucho Monterrey, en mi práctica, ya que cuando hago obra pienso en si lo podría vender o mandarlo a galerías.

En el arte y la cultura tiene que ver lo política, lo social, lo monetario.

9

¿Cuál ha sido su mayor obstáculo (de posicionamiento) en su trabajo como artista visual?

Uno mismo, miedo a la crítica, el hecho de no moverte. Muchos artistas me han dicho de mil rechazos, en el intento mil uno va a llegar la oportunidad y luego quizás habrá otros mil rechazos y luego uno bueno. Hay que insistir.

10

¿Qué cambios haría o que incluiría en las relaciones que los estudiantes de artes visuales generan con otras instituciones o agentes del ámbito artístico durante su preparación académica?

Un problema son los protocolos y los procesos burocráticos; así como la antipatía del alumno y del profesor, se necesita un cambio de mentalidad.

11

En su opinión ¿cuál ha sido la mayor transformación en el escenario del arte en Monterrey relacionado con los egresados de esta carrera?

Faltan espacios culturales para ver cambios más grandes. Antes el arte estaba en Barrio Antiguo, pero este quedó encapsulado, y tomó auge el circuito de San Pedro, ahí abren y quitan galerías con mucha frecuencia. Aunque los procesos son similares en ambos, el giro es distinto. Eso se nota en el mercado del arte, y sus tendencias, así como en la factura de la pieza, etc.

13

¿Cuáles son sus condiciones laborales más recurrentes, es decir, sus ingresos provienen de becas, organismos privados, públicos, trabajos temporales?

Cuando eres emergente necesitas buscar becas o alguien que te apoye monetariamente.

15

¿Considera que la oportunidad de cursar una licenciatura le otorgó mas posibilidades de entrar a la comunidad artística, que de no haberlo hecho?

En algún sentido sí, pero no siempre sirve como plataforma. **La escuela no es determinante**, no es un condicionante. De hecho muchos que salen de la escuela no terminan siendo artistas, quizás trabajan en la esfera de la cultura, pero en una oficina.

Depende de como cada alumno sepa moverse, conectarse y aprovechar oportunidades.

17

¿Ha tenido oportunidad exponer? ¿Qué diferencias encuentra en el manejo de los espacios alternativos o autogestionados y los espacios de mayor tradición?

En los de mayor tradición es el protocolo por el respaldo de la institución, y los lugares autogestionados tienen más apertura pero menos difusión de los eventos.

También tiene que ver con la zona y con la institución, **el público está arraigado a esto, el que camina por la Alameda** no irá a una galería en San Pedro para ver tres líneas en un cuadro, pero si podría ir a MARCO gratis o al Museo Metropolitano y tendrá contacto con lo que él reconocerá como arte.

COMENTARIOS GENERALES

Si hay oportunidades pero hay que buscarlas. En las alianzas entre instituciones **tiene mucho que ver la FAV para generar oportunidades para nosotros.**

Tiene que ver el mercado del arte de aquí de Monterrey. Es un si y un no, en cuanto a las posibilidades aquí, **porque casi no hay mercado para propuestas tan contemporáneas**, como instalaciones, videomapping, performance.

Los museos, galerías del Estado están en función del consumo de aquí de Monterrey y los espacios públicos no son en verdad para el uso general de las personas, están controlados por el Estado e instituciones privadas. Aunque, siempre está en proponer, así sabes si te rechazan o te apoyan. **Es un arma de doble filo**, te pueden robar proyectos pero te ayuda a posicionarte, también es una plataforma para subir trabajos.

(quizás la escuela no es determinante pero, seria como restarle valor académico a una profesión, donde sea que trabajes después de estudiar, necesitas herramientas académicas que te permitan conocer las bases aunque sea teóricas del medio)

Puedes gestionar algo como artista individual, pero tienes que hacer de todo un poco, hay que saber algo básico de cada área.

Algunos escultores tienen contratos con grandes empresas. A diferencia de otros que hacen arte románticamente, **estos artistas lo hace para vivir**, (¿entonces cómo vivir románticamente no es vivir?) piezas para empresas o para departamentos.

Entrar a bienales, por la competencia con otros artistas. (si hay competencia)

Mayor privilegio el contacto de su padre, pero tiene mucho que ver como cada quien se mueve.

Ambas, por eso tratos con instituciones y también busco moverme libremente. **Si te vas por puro arte libre, o por arte de mercado, vas a ser el que se perdió en la bohemia o uno mas que se vendió.**

Las redes de relaciones no son azarosas, es que tú vas a buscar las oportunidades. Tienes que hacer que identifiquen en que te estás moviendo, en lo privado o gubernamental. Siempre tienes que convencer al que tiene el dinero, al que da los permisos.

Capital social de los egresados de la licenciatura en artes visuales de la Facultad de Artes Visuales (FAV) de la UANL, 1985 – 2015

(27 años)



PERTENENCIA A UN GRUPO

Generación 2011 – 2015

(Número de pregunta del cuestionario de entrevista 1)

Si te da algo porque estás siempre relacionando con los de la universidad, con lo de FAV, logras hacer algunos amigos, contactos. Por ejemplo, tenemos diferencias con los de la UDEM, pero compartimos espacios y vínculos con una marcada diferencia entre estos dos grupos. Últimamente se han dado ciertos encuentros pero no por las facultades, sino por los mismos alumnos.



RECURSOS

-Reales (relaciones interpersonales; son los recursos que desea transferir o los que pone al alcance de los demás) (5, 6, 8, 12, 14)

Maestros y compañeros de FAV, compañeros del CPA, CIESAS, BAM, Facultad de Música, Aarón de León, Martín XXX, Beto, Manuel Emilio Salazar, Plaza Fátima, MARCO, Facebook y redes sociales personales, intercambio académico en la Universidad Complutense de Madrid

-Potenciales (recursos no relacionales, compromisos, deudas relacionales; recursos que corresponden a todos los que posee un agente gracias a sus relaciones)

UDEM, CONARTE, fiestas después de las exposiciones, artistas de Ciudad de México



VÍNCULOS

(Inversión social que depende del agente. Conversaciones y acciones entre personas o grupos de personas orientadas hacia el intercambio de apoyos sociales, lo cual se moviliza como vínculos) (2, 3, 4, 8, 12, 14, 16)

Ahora tengo de roomie a otro chavo de la FAV y a una fotógrafa. Vivo con ellos porque tenemos un proyecto, que era la que hacíamos en el CPA, ahora que ya salimos de la FAV, necesitamos un espacio. Yo me dedico a dar talleres, a hacer mi obra, a hacer encargos, pero este espacio lo queremos adaptar para hacer exposiciones. Lo de los contactos si sirven porque hay maestros que nos dan retroalimentación, nos dicen qué mejorar y por dónde movernos. Por otro lado, el intercambio me ayudó muchísimo, **si no hubiera sido por FAV, no hubiera conocido Madrid, no hubiera montado todo esto. Si sirve esto de FAV, porque hay gente que compra obra, o los galeristas te conocen o gente que te conoce pero por tu trabajo, porque en FAV se da como una pequeña prueba de lo que será la vida real.**

Como a mí se me ha facilitado más como productor, que meterme a convocatorias, pues por ahí le doy, pero no significa que sea sólo por ahí, como te digo, como soy totalmente autogestivo, le doy por donde sale, si fuera con convocatorias, **le seguiría dando por ahí, vender por fuera, hacer obra, vender a las tías, hacer de todo, hacer mesas, pintura, lo que se ocupe.**

Fue el proyecto enlace de Marco, fue con la exposición de Kubrick, era una pintura, la única que había, porque cómo metes una pintura con Kubrick, todos eran videos y pues quedó mi pintura.

Si hay buena relación, **sobre todo cuando muestras que estás en FAV** si te sirve de carta de presentación, sobre todo en el CIESAS, en el BAM.

Ellos están esperando a que les mandes tu portafolio, al fin de cuentas creo que el interesado siempre es el que lo busca, es el artista, el emergente, porque a los otros artistas ellos los buscan. Yo creo que si hay buena relación, pero ellos tienen sus intereses y pues no se los vas a quitar, a lo mejor ellos no están interesados en el arte muy muy emergente.

Juega un papel fundamental, me ha contratado mucha gente por ahí, hasta por mi Facebook personal o por el Instagram. No estoy tan profesional en ese aspecto, me falta mucho de publicidad en ese rubro, a veces se me olvida, y eso es parte de la autogestión también, de las oportunidades que se generan ahora.

Algún maestro que me pudo haber dicho júntate con esta persona porque vende algo parecido a lo que tú haces o te puede dar retroalimentación. El coordinador de carrera que nos apoyó con el proyecto del CPA. **No tengan miedo a que les digan algo, es su espacio, quédense, no se muevan, y así empezamos a movernos.** También en los viajes de estudio que se armaban a la Ciudad de México, siempre iba el coordinador y otro profesor, **ahí se hacían mejores lazos con ellos, y a veces te presentaban a otros artistas.** En algunas ocasiones, también te daban sus contactos para que nos dejaran exponer en galerías o espacios culturales. Entre profesores y compañeros te impulsan, pero son los que están haciendo cosas, lo que están movidos. **Siempre se busca que los profesores de arte no sólo sean maestros, sino que también estén dentro del mundo del arte.** La idea es que el maestro haya ganado cierta beca, se haya relacionado con estas personas, ellos son como los hermanos mayores.

(El apoyo de los maestros o el visto bueno de algún actor de mayor experiencia en el círculo es un recurso complementario al esfuerzo o talento del alumno. Un médico o un ingeniero siempre va a tener un parámetro estandarizado para ver si hizo bien su trabajo, un artista no. Éste tiene que ver con sensibilidad y con perspectivas de distintos circuitos dentro de la institución, los cuales tienen que ampararte para reconocerte. No hay arte fuera del arte como dice Dickie. Tienes que estar en algún sistema del arte, para criticar algo con más razón tienes que estar a favor de algún círculo, de alguna postura. No puedes estar fuera de la institución del arte, porque sería como dice Dickie, no tener lenguaje, sería estar aislado como el **Náufrago**. La amistad y las relaciones personales también son básicas para trabajar)

Se empezó a generar comunidad a través del CPA, varios platicamos de porqué no vamos a limpiar el tórculo, y empezamos a ir a un espacio para hacer grabado, escultura monumental. Fuimos a limpiar el CPA porque estaba lleno de bancos. Nos empezamos a reunir, a platicar y a hacer grabado en el CPA y notábamos que era algo muy bueno. **Convivíamos, comíamos juntos, dibujábamos.**



INTERCAMBIOS

El contenido de estos procesos es orientado a intercambiar apoyo social. Los intercambios pueden ser materiales o simbólicos. (2, 5, 16)

Materiales (ayuda material, monetaria o financiera e información)

- Remuneración económica
- Eventos
- Contactos
- Pinturas
- Portafolio

Simbólicos (dimensiones emocionales o afectivas)

- Apoyo
- Generar comunidad
- Disciplina
- Responsabilidad
- Empatía
- Amistad

7

¿Qué ha significado para su producción artística, estudiar y desenvolverse en una ciudad como Monterrey, donde su giro es mayormente industrial y de negocios?

Si hay mucha crítica de parte de la gente que lo ve, por el contenido, ya que la gente no está acostumbrada a cosas tan conceptuales, o cosas tan fuertes, son muy conservadores aquí. Cuando muestras una pintura que tiene otro contenido, que se está cuestionando simplemente el porqué hacemos pintura, pues eso no quieren, quieren belleza, algo gigante, cosas deslumbrantes, chavas rubias, ojos que llamen la atención, un personaje, y creo que eso piensan que es el arte. Imagínate con lo completamente conceptual, instalación, performance, y a éste último lo satanizan, pero poco a poco ha habido apertura, la gente se sensibiliza, porque los artistas han tomando la decisión de tener esa misma visión de que la ciudad está muy industrial. Probablemente nos van a seguir juzgando, pero seguiremos produciendo y presentando. Creo que ahora se han abierto más espacios porque la gente se anima a hacer cosas que antes no, aunque si sabían que se podían hacer, pero no lo hacían. Los mismos jóvenes están empujando esas ideas, de la mano de algunos que ya lo empezaban a hacer antes. Si veo muy motivante, la situación del arte aquí en Monterrey.

(Los artistas juegan un papel principal en la educación o creación de públicos nuevos. En la medida que ellos se salen de la bohemia y ven de forma estratégica la realidad del arte en Monterrey, donde se conjuga que es una ciudad industrial, así como la necesidad de obtener un pago por su trabajo como artistas, y así urdir estrategias para llevar propuestas artísticas sólidas pero generando público y ganando dinero)

9

¿Cuál ha sido su mayor obstáculo (de posicionamiento) en su trabajo como artista visual?

El mayor es y sigue siendo es la competitividad, ya que hay mucha gente haciendo arte o intentado producir obra, intentando meterse a galerías y pues no hay tantos espacios. No es como los maestros que compiten por una plaza y ya se queda con ella toda la vida, aquí no es así. Aquí ganas un concurso, y ya, hay que seguir adelante. Para mí es lo más difícil, estar metiéndome a convocatorias. Sin embargo es un parte fundamental, es algo que se tiene que hacer, también la autogestión es difícil, porque hay que mantener un lugar, y se vuelve una cadena, un ciclo vicioso, porque digo haré obra para vender, yo no hago muchas ilustraciones, que se venden en mercaditos o así. Pero sí hago encargos de pinturas grandes, y a veces pienso haré esto grande, y lo vendo caro, para tener este espacio, y luego ya lo tengo y digo ahora tengo que volver a tener eso para mantener el espacio. Esto, el no tener un espacio, tener que luchar día a día, porque lo del CPA fue una excusa, de fondo era que no teníamos un espacio en nuestras casas y aquí estamos pagando y queremos ese espacio, y pues cuando sales, necesitas el espacio, donde trabajar y lo tienes que hacer, aunque si es lo más difícil sostener el espacio.

(Depende de cada artista como se inserte en los círculos, además que la autogestión es difícil porque muchas veces no es su perfil a nivel de carácter y de forma profesional, pues quizás porque no lo enseñan a venderse, sólo a estar en la bohemia)

10

¿Qué cambios haría o que incluiría en las relaciones que los estudiantes de artes visuales generan con otras instituciones o agentes del ámbito artístico durante su preparación académica?

Mayores herramientas teóricas y prácticas de distintas técnicas artísticas, por ejemplo, el grabado que fue el pretexto con lo que llegamos al Centro de Producción Artística, era algo que no nos enseñaban en la facultad, y que por curiosidad de algunos empezamos a usar ese espacio para el grabado. En FAV nos dan introducciones de todas las técnicas, nuestro plan de estudios es más práctico, quizás si necesitamos algo más de práctica o que nos vayan canalizando según lo que más nos guste. Pero bueno como el arte no es hacer una produc-

ción en particular, te dan de todo, junto con teoría y pues tú lo complementas. No obstante, ciertas iniciativas han servido porque los planes han cambiado un poco, y a los alumnos les dan más herramientas de acuerdo a sus proyectos, comento esto porque mi novia sigue siendo estudiante. **Yo recomendaría a los chavos que hicieran intercambios. También que se enseñen a usar todo lo más posible, que agoten todas sus posibilidades.** Si un chavo quiere hacer grabado, pues que lo enseñen, cortar cosas, si quiere escribir, taller de escritura, que le den de todo, es que en lo personal me gusta mucho hacer cosas, y siento que muchos chavos se meten ahí porque quieren hacer cosas, pero tienes que saber generar tus ideas.

11

En su opinión ¿cuál ha sido la mayor transformación en el escenario del arte en Monterrey relacionado con los egresados de esta carrera?

Se está recurriendo a los mercados de diseño para sobrevivir, para sustentar la producción, cuantos de ahí venden, y cuantos de ahí ilustran o también hacen obra, pueden tener esa habilidad y explotarla en ese tipo de cosas, **hacerlo rentable**, para hacer que a todos les guste y así costear otro tipo de producción que quizás no tiene público masivo. La obra a lo mejor es más difícil, más exigente, más larga, pero algo no vendible tal vez. Eso está muy padre en mi punto de vista y genera también que haya ese acercamiento a este tipo de cuestiones artísticas. **Tal vez ahora es una tendencia, una moda, quizás después se quite, pero le da más riqueza a lo visual.**

13

¿Cuáles son sus condiciones laborales más recurrentes, es decir, sus ingresos provienen de becas, organismos privados, públicos, trabajos temporales?

Yo ya me pago sólo el taller, es el tercero que tengo, ya completamente independiente, que se sostiene sólo con puros encargos y metí las clases para tener este espacio más grande, también estoy ahorrando poco a poco para tener un nivel de estabilidad financiera y hacer más cosas.

Pues yo ahora no tengo ninguna prestación, pero no significa que todos estemos así, hay muchos que están en el padrón de CONARTE y tienen ciertos beneficios. Por esto nadie te recomienda esta carrera y muchos de los que la han estudiado tampoco te la van a recomendar, yo si la recomendaría **porque a mí si me gusta hacer esto, el arte es mi vida.** Pero la verdad es que **si está un poco olvidado este aspecto.** Aunque si hay muchos trabajos alternos donde el artista que quiere lo puede tener, si no trabajan en un museo, trabajan de otra cosa, en un organismo de gobierno, en una escuela. Todos los que les interesa, se dan la manera de entrar a esa estructura laboral de la sociedad, donde te dan prestaciones, vacaciones, etc.

15

¿Considera que la oportunidad de cursar una licenciatura le otorgó mas posibilidades de entrar a la comunidad artística, que de no haberlo hecho?

La FAV si te legitima mucho, cuando eres egresado pero mucho más cuando eres alumno porque tienes los contactos de primera mano de los maestros y compañeros.

17

¿Ha tenido oportunidad exponer? ¿Qué diferencias encuentra en el manejo de los espacios alternativos o autogestionados y los espacios de mayor tradición?

En el CIESAS, en el BAM. Pero lo que me ha ayudado mucho son los contactos extranjeros, **la FAV me sirvió como conexión** para el ambiente del estudiante de artes. Por ejemplo en la Ciudad de México, hay muchos amigos que se fueron para allá a estudiar artes, y está padre **porque luego te presentan amigos**, gente que se fue a otro país.

Es muchísima la diferencia. Primeramente la idea que se tiene del espacio, el que no haya dinero, o en algunos muy poco, o el espacio está muy institucionalizado, como en el museo, pero en otros depende de pocas personas. Ahí es más fluido.

Tienes que saber de todo, y tomar cursos de todo, ver tutoriales, hacer de todo.

Es todo, ahorita, no tengo jefe. Tienes que ser muy disciplinado. Para mí es difícil porque no todo te lo enseñan en la escuela, quisiera que me enseñaran a ser autogestivo, a ser curador, a ser museógrafo, a ser artista, a como actuar, y no te lo enseñan. **Tienes que salir y hacerlo y te equivocas todo el tiempo. Pero eso está bien.**

(Si te enseñan de todo sería muy pesado. Necesitas salir y experimentar)

Si hay mucha, en cuanto a todos los que hacen lo mismo que tú. Yo hago retratos, pintura, y hay muchísimos que hacen de eso. Si hay cierto recelo. Nosotros intentamos siempre pasarnos todo, somos una comunidad, no una competencia, sobrevivimos algunos o los que teníamos bien fijo que somos amigos, no estamos **para que te visibilizen y luego irte**, pero probablemente no todos pensaban así.

Está cambiando mucho el modelo de trabajo en la sociedad actual, como te imaginarías que alguien de Monterrey no iba a tener un seguro, trabajar en una empresa, tener un carro propio. Pero que si tiene un lugar, presencia en ciertos círculos. Se rompen paradigmas de poco a poco.

Así he conocido a personas de la UDEM, a lo mejor trabajando en proyectos juntos, alguien hace una tesis de artistas emergentes, y ya me hablaron. En esa ocasión puros de la UDEM y dos de FAV, y pues ahí queda el registro en ese libro, y se te abre la mente, de que no sólo estás tu con tu visión de artes por parte de FAV.

En la escuela había un lugar que se llama Centro de Producción Artística, que estaba preparado para dar clases, ahí había tórculo, había un espacio para hacer grabado, escultura monumental y **poco a poco lo fueron llenando de bancos.** Tenían olvidados ciertas cosas de la plástica, lo que se hace con las manos, todo lo de escultura, pintura, lo mandaban para allá, pero no había infraestructura, sólo candelletes.

Se empezó a generar comunidad, y al paso de los meses, dijimos **hay que empezar a hacer obra, pero ya no todo grabado, ni sólo tareas, cosas nuestras.** Algunos hacíamos pinturas, pero como ya no nos querían prestar el espacio porque ya no hacíamos grabado, dijimos vamos a hacer cursos de grabado y pintura, pero que sea gratis, no lo podíamos registrar porque tendríamos que cobrarles, y ellos pues no querían pagar, y bueno va, no queremos que nos paguen sólo queremos que nos den chanza de estar en el espacio, **entonces esa fue la excusa para crecer la comunidad y para usar el espacio, dar como tipo talleres, alumno – alumno.** En FAV ya existía ese termino, sólo eran talleres gratis, lo empezamos a difundir en FAV, pero por ejemplo **el trueque era que ellos nos enseñaran a hacer algo,** lo que supieran y pues una chava dijo yo sé tocar el piano, **entonces intercambiamos,** un día en FAV a pintar y otro en la Facultad de Música, el piano.

Mis amigos enseñaron a otros, a muchos, a pintar, a grabar, a muchos. Y luego se acercaron otros chavos, y luego de nuevas generaciones. También nosotros los invitábamos, y de otros salones se unieron, los de almacén ya nos empezaron a conocer nos prestaban las máquinas, las herramientas, **los maestros ya nos empezaron a conocer y ya nos saludaban.**

Todos nos conocían, tal vez no éramos algo oficial, parte de la institución, **pero todos nos conocían, o nos ponían apodos raros los de las otras comunidades de la FAV, que tal vez no hacen cosas pero existen, son comunidades.**

Hemos montado exposiciones de la nada y pues nunca llevamos museografía, y como puede ser eso, **pero ahora ya se está considerando, así como algo de crítica, ahora es más orgánico.**

Ahora ya no es solo teoría del arte. **El área del arte no es solo la teoría, también hay gente que son curadores, críticos, museógrafos, productores,** porque la FAV siempre tuvo la vocación de sacar productores, **pero poco a poco se fue quitando eso, ya no todos son productores.**

Es una universidad, y pues si te enseñaran todo de un sólo golpe, sería muy pesado, pero quizás si deberían ponerle mas atención a esto.

(Entonces la escuela se complementa con la experiencia)

Si éramos una comunidad, teníamos una página en Facebook. Desde el 2014, a finales, empezó como algo informal, luego 2015 todo el año. Si todos no hubiéramos estado ahí, no se hubiera hecho. Después nos graduamos, en el 2016, así que fue mas o menos año y medio de constante trabajo.

(Esto se logra no solo por los contactos, o por como los sepa aprovechar)

Si es también por la misma competitividad de la escuela, los concursos de la FAV, lo que se hace ahí dentro, todos mis amigos meten dibujos, pinturas, fotos, instalación y uno quedó, pero eso te forja al final.

Yo opté por algunos menos institucionales, aunque si expuse en el BAM y estuvo muy padre. (LA GENTE USA INSTITUCIONAL COMO SI FUERA CUALQUIER COSA, ALGUNOS DICEN QUE EL BAM ES ALGO INSTITUCIONAL, OTROS SE REFIEREN A LO INSTITUCIONAL COMO MARCO Y CONARTE, OJO AQUÍ, CHECAR COMO USAN ELLOS LO INSTITUCIONAL Y QUIZAS DARLE OTRO SENTIDO)

Ahorita la FAV esta súper diferente a como la conocí, la verdad me sorprende esto último que están haciendo, están llevando pláticas con artistas, conferencias con artistas, en el museo los llevan a las exposiciones. Cuando yo estaba, me da pena admitir esas cosas, porque cuando yo era estudiante no había nada de eso, y pues si han mejorado muchísimo. Yo daría la posibilidad de que los alumnos se especialicen en lo que quieran, por ejemplo yo soy ultra conceptual, va este es ultra conceptual, pégatele a él, un tipo de servicio social directo con el artista que se mueva en la línea que quiera, que vean su proceso, que los califiquen

(CONCLUSIÓN, FAV ES UNA OCISTRUCCION QUE SE HA LOGRADO CON EL TIEMPO.)

Son oportunidades para la gente que no logra hacer algo muy grande, pero también muchos egresados si logran espacios, me llama la atención la gente que logra esos espacios, donde se hacen esos mercados pero también se hacen exposiciones buenas.

Me gustaría no tanto como mercantilizar las artes, si que se vendan y que haya becas, pero que se muestren, **QUE HAYA CIRCULACION** de lo que se está haciendo. Si no se va a vender de todas formas que se muestre, **no se puede hacer todo para venderse, sino todo tendría una función**, que se venda porque aquí en Monterrey la vida es bien cara y hay que vivir de algo.

Al rato esos egresados ya no serán egresados, ya serán artistas, eso es lo que se busca, que los egresados ya no sean egresados, que ya sean los artistas, que ganen mas espacios, esa es la meta.

Al final de cuentas no todos te apoyan, pero también se da que un profesor te meta el pie, en la FAV no son la mayoría los que no te apoyan, están los que te apoyan, los que les vales, y el uno por ciento, o dos por ciento, que no te quieren, que te tienen envidia.

En lo personal guardé mucha distancia al principio de mi carrera con los profesores, pero ya después fui agarrando más confianza con ellos, quizás también por mi personalidad.

Si tu llegas con buena confianza, y todo pues son personas, muchos son egresados de tu facultad, generalmente se pueden caer muy bien, tienen muchas cosas en común. Pero a veces también chocas, porque son muy iguales a ti, y ninguno lo va aceptar. Pero pues hay que llevárselas bien con ellos.

Para generar grupo, cuenta todo, la facultad, las clases, las exposiciones.

Todavía estamos en contacto, tal vez ya no tanto porque antes todos los días estábamos ahí, y también íbamos a las exposiciones juntos.

ESE ES EL PUNTO DEL ARTE EN NL SE QUEDA AHÍ, NO HAY CIRCULACIÓN CON LAS EXPOSICIONES, EL GRAN PÚBLICO NO VA, SON LOS MISMOS, ES UN SÚPER ESFUERZO HACER UNA, Y VAN SÓLO LOS INTERESADOS.

También fuimos a fiestas y de ahí sacábamos contactos, empezábamos a conocer gente que después de la exposición, se pasaba a la fiesta, y no era cualquier gente, eran personas que a veces después iban a exponer y que después nos invitaban a participar en algún proyecto. Ayudan mucho estos flujos, estar saliendo, que la FAV no sea una cárcel, complementa lo que hagas, que sea un lugar donde se pueda salir, salir y regresar, así todos vamos creciendo y haya retroalimentación.

Tienes que salir para insertarte, tienes que conocer personas, hacer amigos. A mí me gusta mucho relacionarme con personas, tengo mis tiempos solo, pero también me gusta trabajar en conjunto. A mí me ha tocado redes pequeñas, cuando somos muchos se pierde la idea o se va todo a otro lado. . Aunque es más personal que eso, todos tiene su lado que esto lo hago solo o no lo puedo hacer con gente, hay que pedir ayuda, tener retroalimentación, o con varios, hay momentos para todo y para todos.

Capital social de los egresados de la licenciatura en artes visuales de la Facultad de Artes Visuales (FAV) de la UANL, 1985 – 2015

(39 años)



PERTENENCIA A UN GRUPO

Generación 1994 – 1998

(Número de pregunta del cuestionario de entrevista 1)

Si se genera una identificación cuando eres egresado de FAV, porque conoces gente que está inserta en el medio o que se está insertando, y los contactos se amplían cuando cada uno se regresa a su ciudad, los que son foráneos o con los que son de aquí pero se van a otras partes del país a trabajar.



RECURSOS

-Reales (relaciones interpersonales; son los recursos que desea transferir o los que pone al alcance de los demás) (5, 6, 8, 12, 14)

Facultad de Artes Visuales y Facultad de Música, Colectivo Resonancias Entijuanarte, Festival Cervantino, Internet, compañeros, alumnos y amigos de la carrera.

-Potenciales (recursos no relacionales, compromisos, deudas relacionales; recursos que corresponden a todos los que posee un agente gracias a sus relaciones)

Comunidad de artistas mediante trabajo interdisciplinar.



VÍNCULOS

(Inversión social que depende del agente. Conversaciones y acciones entre personas o grupos de personas orientadas hacia el intercambio de apoyos sociales, lo cual se moviliza como vínculos) (2, 3, 4, 8, 12, 14, 16)

Compañeros de otras generaciones te conectan con otros en docencia o exposición, así como alumnos que te recomiendan para pláticas o exposiciones.

Es fundamental, las becas son muy peleadas y cada vez son menos. Es indispensable saber gestionar proyectos.

La competencia se da en todos los términos, se presenta por las becas del FONCA, de CONARTE, plazas como maestro, las bienales.

Siempre una recomendación te ayuda, pero tu desempeño es clave.

Entre compañeros nos apoyamos. Para los artistas, el trabajo interdisciplinar y la comunidad es muy importante.

Aquí en FAV y con los vecinos de música, con los que se ha compartido la escuela, la licenciatura, proyectos, etc.

Hay gente que no es ecléctica, donde encuentran un hilo, lo siguen jalando.



INTERCAMBIOS

El contenido de estos procesos es orientado a intercambiar apoyo social. Los intercambios pueden ser materiales o simbólicos. (2, 5, 16)

Materiales (ayuda material, monetaria o financiera e información)

- Trabajo colectivo en festivales y espacios culturales
- Remuneración económica
- Trabajo como docente, conferencista o exposición

Simbólicos (dimensiones emocionales o afectivas)

- Apoyo
- Empatía
- Persistencia
- Consistencia
- Generosidad

(Preguntas 7, 9, 10, 11, 13, 15, 17)

7

¿Qué ha significado para su producción artística, estudiar y desenvolverse en una ciudad como Monterrey, donde su giro es mayormente industrial y de negocios?

Es difícil aquí. He tenido más éxito mostrando videos e instalaciones en Tijuana y en el Festival Cervantino, también he sido jurado en varios concursos de fotografía.

No he permitido que lo que gusta en la ciudad, es lo que yo haga.

Hay piezas que no son políticamente correctas y nadie las quiere mostrar, y no por eso hago piezas a la carta para la ciudad.

9

¿Cuál ha sido su mayor obstáculo (de posicionamiento) en su trabajo como artista visual?

Lograr que las piezas me queden como me las imagino, por eso me angustia pintar.

Si me decepciona que las autoridades o los jurados de convocatorias no piensen en los distintos tipos de realidad social, y no lo quieran mostrar, porque son tristes.

Por otro lado, siempre hay una manera de acomodar lo que uno hace y de generar dinero para vivir.

10

¿Qué cambios haría o que incluiría en las relaciones que los estudiantes de artes visuales generan con otras instituciones o agentes del ámbito artístico durante su preparación académica?

Estoy en contra de la idea del arte o de que vas a ser artista. Egresamos diez o quince estudiantes por semestre. Entonces siempre les enfatizo a mis alumnos que no esperen ser ni el crítico, ni el artista conceptual, ni el curador que esperaba México.

Hay que ver la manera en la cual puedes ser productivo y vivir tranquilamente.

Les vendo la idea de que un artista es creador, y como creador puedes meterte en muchos medios, diseño de arte, de videojuegos, cine o de productos industriales.

Les trato de enseñar que su campo laboral está más allá de una galería o una beca.

11

En su opinión ¿cuál ha sido la mayor transformación en el escenario del arte en Monterrey relacionado con los egresados de esta carrera?

Se han ido insertando en espacios culturales importantes de la ciudad y del estado. También ha habido artistas que exponen dentro y fuera del país.

13

¿Cuáles son sus condiciones laborales más recurrentes, es decir, sus ingresos provienen de becas, organismos privados, públicos, trabajos temporales?

Mis ingresos vienen de la docencia en FAV. Aunque también **trato de trabajar lo más posible y permitido fuera de la escuela**, dando cursos o exponiendo. Siempre les digo esto a mis estudiantes, que prevean para su futuro, si no tienen condiciones laborales óptimas, pues traten de buscar un ahorro para su retiro por su cuenta, por ejemplo.

15

¿Considera que la oportunidad de cursar una licenciatura le otorgó mas posibilidades de entrar a la comunidad artística, que de no haberlo hecho?

Conozco artistas que no se graduaron de arte, pero que les va bien. **La escuela no necesariamente te incluye al círculo del arte, pero si te abre la visión del arte.** Lo otro tiene que ver con **relaciones** y no sólo con la formación artística.

En la FAV hay materias que te ayudan a gestionar proyectos o tu carrera pero **depende mucho de la personalidad del alumno**, eso no lo vas a cambiar. Tratamos de cubrir la gestión por el lado de la academia pero eso no implica que todos vayan a tener relaciones exitosas para insertarse en el medio laboral.

17

¿Ha tenido oportunidad exponer? ¿Qué diferencias encuentra en el manejo de los espacios alternativos o autogestionados y los espacios de mayor tradición?

Los de mayor tradición va haber “más trabas”, más censura, y los que son emergentes están abiertos a todo, el problema es que van tus amigos y pues no se va a comentar la obra. **La esperanza del arte es comunicarle algo a alguien, de poder llegar a más personas.** Y si la gente que va a verlo es la misma, es tu gente, no va a pasar nada.

Esto tiene que ver con formación de públicos, si se genera publico nuevo, habrá exposiciones nuevas y políticas nuevas, por lo tanto, nuevas formas de ver de quienes manejan el arte en el estado.

COMENTARIOS GENERALES

Hay una relación de amor y odio, porque **el Estado los necesita** para presumirlos y todos dependen de quien esté en turno, por su parte los artistas los necesitan **para tener un escaparate.**

El enfoque de él no es en el star system sino en aquellos **círculos que estén cercanos a la gente, a los espacios cotidianos,** OJO QUIZAS NO TANTO A LOS SERIOS (MARCO, ETC..)

Los artistas se acomodan donde puedan, se concentran con la pintura, la instalación, la fotografía, el grabado o el performance, se cierran ellos mismos a un aspecto.

Muchos estudian y quieren ser profesor de arte, otros porque no hay matemáticas. **Son pocos los que tienen una idea clara, también están los que saben la realidad social de la que hablarán y la línea de representación del arte que usarán.**

Él media entre estos dos polos, su forma de vida se sustenta en la educación, **él ve como inserta su producción, le da libertad en tema y técnica y no se preocupa si se vende o se exhibe.** El vive de ser docente.

Iniciativa privada

Los viajes han sido por parte de CONARTE, si han aplicado a becas de FINANCIARTE, que son los impuestos de una empresa destinados a la producción.

Pero en realidad, es poco, ya que invierten en lo que se puede presumir, en la Bienal FEMSA, en el Festival Santa Lucía. La iniciativa no invierte mucho a productores locales, sino a cosas que se puedan presumir.

No me voy a juntar con gente indeseable solo por conveniencia, no soy así, y no lo haré. **La FAV debería de tener más poder en las políticas,** en el arte del Estado, ya que éste hace como que hace.

INDEPENDIENTE O RED DE RELACIONES

Independiente, aunque he recibido ayuda de otros.

Una red debe ser más abierta, en como se democratiza el arte. El reflexionar en el arte no debería de quedar de lado, no sólo debería de importar la función estética.

La colaboración y el trabajo independiente, todos deben de tener sus estrategias para insertarse en sus círculos.

Capital social de los egresados de la licenciatura en artes visuales de la Facultad de Artes Visuales (FAV) de la UANL, 1985 – 2015

(27 años)



PERTENENCIA A UN GRUPO

Generación 2007 – 2011

(Número de pregunta del cuestionario de entrevista 1)

Si un poco, pero no en una buena manera. Los de FAV son un clan, que se juntan para llorar las decadencias y deficiencias de la escuela. Aunque también comparten las escasas herramientas que te dan ahí. En el sentido que **tienes que picar piedra para irte moviendo, ya que la sociedad regia es súper clasista, y hay que hacer inventos para hacer los proyectos.**



RECURSOS

-Reales (relaciones interpersonales; son los recursos que desea transferir o los que pone al alcance de los demás) (5, 6, 8, 12, 14)

Artistas alternativos, Facebook, galerías de mediana categoría, instituciones educativas, La galerista Emma Molina, un exprofesor Martín Leal y otra artista visual Gina Arizpe.

-Potenciales (recursos no relacionales, compromisos, deudas relacionales; recursos que corresponden a todos los que posee un agente gracias a sus relaciones)

Las galerías, museos y espacios grandes.



VÍNCULOS

(Inversión social que depende del agente. Conversaciones y acciones entre personas o grupos de personas orientadas hacia el intercambio de apoyos sociales, lo cual se moviliza como vínculos) (2, 3, 4, 8, 12, 14, 16)

Estudiar en FAV me abrió camino en cuanto a contactos

La autogestión es la primera y más importante. He estado entre producir y ser gestora cultural. Me he dedicado a conectar a los artistas emergentes con más gente, soy como un puente.

Facebook nos cambió a muchos en cuestión de alcance, juega un papel muy fuerte. Ahora ya tengo mis redes hechas y me cansa el Internet, porque hay sobresaturación de cosas, pero en su momento fue una explosión.

Tengo una red de relaciones, pero hay tres contactos clave: La galerista Emma Molina, un exprofesor Martín Leal y otra artista visual Gina Arizpe.

Sed y a las ganas que todos tiene de que algo suceda en Monterrey, y esto se divide en dos grupos, **los que dejaron la vida pasar haciendo arte y los que están resentidos con el arte pero no hacen nada.**

Aunque sorteando muchos obstáculos, pero sí los artistas hacen un poco de todo.



INTERCAMBIOS

El contenido de estos procesos es orientado a intercambiar apoyo social. Los intercambios pueden ser materiales o simbólicos. (2, 5, 16)

Materiales (ayuda material, monetaria o financiera e información)

- Estrategia de mercado
- Becas en CONARTE O FONCA
- Obra con galeristas
- Remuneración económica
- Información de becas y apoyos

Simbólicos (dimensiones emocionales o afectivas)

- Apoyo
- Objetivos en común
- Trabajo en equipo
- Empatía
- Generosidad
- Servir como puente
- Se intercambia tiempo

(Preguntas 7, 9, 10, 11, 13, 15, 17)

7

¿Qué ha significado para su producción artística, estudiar y desenvolverse en una ciudad como Monterrey, donde su giro es mayormente industrial y de negocios?

Estar dentro de Monterrey, dificulta ver que es lo que hace a Monterrey ser Monterrey. Por un lado afecta la geografía, más allá de ser una ciudad industrial, estar rodeado de montañas nos da otro carácter, otro imaginario, los artista de acá hacemos muchas tomas panorámicas, estar encerrados pero dentro de espacios grandes, y quizás por eso se hace mucho paisaje. Por el lado de la industria, también trabajamos con materiales muy sencillos, súper industriales, cuerda, alambre, concreto, yeso, cosas que se hacen, que se comercializan aquí, porque es lo que tienes a la mano.

9

¿Cuál ha sido su mayor obstáculo (de posicionamiento) en su trabajo como artista visual?

Como gestora hice buenos contactos a través de maestros, pero tu tienes que hacer presencia, en eventos, fiestas, proyectos, etc.

Como gestora no tengo tanto problema, como artistas si he tenido más conflicto, ya que mi línea de producción no tiene mucha visión de venta o galería, es algo más particular, por eso no estoy tocando muchas puertas. Hago poesía visual y literatura electrónica. También he hecho instalación, arte objeto y fotografía.

10

¿Qué cambios haría o que incluiría en las relaciones que los estudiantes de artes visuales generan con otras instituciones o agentes del ámbito artístico durante su preparación académica?

Lo fundamental sería hacer intercambios interinstitucionales, porque igual la gente se termina conociendo en las fiestas, y eso está bien pero deberían de conocerse en otros contextos. Como algunos maestros tienen proyectos que vinculan a todas las universidades, a partir de ahí se puede enriquecer a los alumnos también.

(ESTO ULTIMO LO PUEDO VINCULAR A COMPETENCIA Y MONTERREY) OSEA SI HAY COMPETENCIA

11

En su opinión ¿cuál ha sido la mayor transformación en el escenario del arte en Monterrey relacionado con los egresados de esta carrera?

Lo que empezó en su momento en esta generación de 2007-2011

, más que las artes visuales, son las artes aplicadas las que le dan un lugar a Monterrey.

13

¿Cuáles son sus condiciones laborales más recurrentes, es decir, sus ingresos provienen de becas, organismos privados, públicos, trabajos temporales?

Trabajos temporales.

15

¿Considera que la oportunidad de cursar una licenciatura le otorgó mas posibilidades de entrar a la comunidad artística, que de no haberlo hecho?

No, pude haber entrado al circuito sin haber estudiado la carrera, creo que la carrera me amargó un poco, le quitó lo lindo, siento que perdí tiempo ahí

17

¿Ha tenido oportunidad exponer? ¿Qué diferencias encuentra en el manejo de los espacios alternativos o autogestionados y los espacios de mayor tradición?

Mil y un veces prefiero los espacios alternativos y autogestionados, **porque le dan más libertad a todos los involucrados** de consolidar las cosas bien, y de tener un fondo mucho más rico, esto incluye al público.

Esto no pasa en lo institucional, porque ya tienen un público definido, burocracia, reglas, lo cual hace que las cosas se compliquen.

COMENTARIOS GENERALES

En cuanto a los grandes museos o espacios son satélites de estos tres ejes que te mencionaba, porque **no se vinculan con las universidades que les podrían generar contenidos**. Además, con los estudiantes no hay un vínculo donde puedas aprender a profesionalizarte, no hay ningún contacto con algún especialista que revise tu portafolio o que te ayude a crecer. **Los museos grandes están abiertos a lo nacional o internacional pero nunca a lo local. No hay pequeños puentes**, que logren sinergia unos con otros, y por eso muchos artistas se van, se frustran, o se quedan a dar clases, eso los sigue frustrando y se genera el ciclo de porque tenemos muchos malos profesores.

No existes sin las redes de relaciones, a menos que tu trabajo sea extraordinario y creo que las redes que más sobreviven son en las que te conectas con gente seria e importante en el medio, más que tener muchos contactos.

Me he dedicado a conectar a los artistas emergentes con más gente, soy como un puente.

No he buscado mucho exponer mi propia obra.

De afuera hacia adentro de Monterrey no nos podemos ver mucho si cada quien intenta encontrar el

hilo negro, **necesitamos buscar una identidad homogénea**, para poder darnos a conocer en otro lado, necesita haber más de lo mismo, **y aquí cada quien hace cosas distintas y si no nos unimos nunca nos vamos a identificar.**

No hay mucha competencia entre artistas. **Todos aquí son muy fijados en tener una identidad propia**, que no se parezca a la del compañero tal. Cada quien intenta jalar para su lado.

Me sorprendí porque en el Cedim era un requisito tener un book impreso, digital para graduarte, pero **en la FAV no te educan para venderte como una marca.**

La mayoría con los que ha convivido si tiene formación de arte, pero también mucha gente, tiene de carrera música, diseño industrial, pocos grafico, ingenieros en sonido o civiles.

Casi nulo el apoyo de la iniciativa privada, ya que debería de haber mas sinergia entre instituciones privadas y gubernamentales, programas donde se puedan invertir los impuestos para apoyar a las artes.

La iniciativa privada con gente joven que va empezando, apoyan mucho, porque saben lo difícil que es, **y entre todos hacemos comunidad** y apoquinamos algo, yo lo que mas pongo es tiempo, soy como una pequeña agencia yo sola que vincula gente.

El reto es creer que lo que hago es suficientemente bueno como para hacerlo y mi apoyo la comunidad de artistas, profesores y compañeros con los cuales reboto ideas.

Son círculos que se van haciendo y deshaciendo todo el tiempo. Los vínculos, un poco como en secu, a veces te juntas con uno y a veces con otro.

Tiene que haber una consistente relación si se quieren mantener, los círculos, los grupos son dinámicos.

Las fiestas, son el vínculo para insertarse en el circuito. Los profesores se quejan de cosas que ellos mismos reproducen y que no ayudan a las nuevas generaciones. Todos dicen que es muy difícil entrar al círculo de arte.

Es como un concurso de relaciones publicas.

Para entrar al circuito esto es clave, el que trabaje y tenga talento va a saber quedarse, pero esto no es crucial para entrar, los contactos que tu representes es una carta buena a tu favor.

Las redes que más sobreviven son por tener contacto con gente de mucho dinero y gente importante y seria, no es tan importante que te conozca mucha gente.

Lo que mas deja es hacer tocadas, a lo mejor no con prácticas de artistas visuales. La cantina Ray Bar **fue lo que eran los cafés para los existencialistas franceses, dado a la inseguridad, invadimos las cantinas.**

A la comunidad artística no le gusta ir a antros, crasheamos cantinas, era pensar en hacer dinero, pasarlo bien, platicar, era como estar dentro y fuera del circuito.

Había música en vivo de bandas locales, venta de obra, de comida.

Las ferias y mercados de arte independiente, no lo he hecho pero amigas muy cercanas sí, y les va muy bien, ya se han vuelto permanentes, no están anclados a una renta de local, pueden hacerse donde sea.

No existes sin ellas, salvo que tu trabajo sea extraordinario, así tu trabajo las hace por ti.

La galería se lleva entre el 40 y el 60 por ciento de la obra. Los galeristas pueden vender todo el año, aunque hacer una exposición es caro, porque tienes que pagarle al artista la obra completa o por lo menos la mitad.

Hasta que no se liquida una obra, no se le da al artista el dinero. Puede pasar un buen rato sin que el artista perciba nada, y de repente cae mucho. En las galerías profesionales, no pasa eso, porque se les da a los artistas una cuota mensual para que no se queden sin nada.

Capital social de los egresados de la licenciatura en artes visuales de la Facultad de Artes Visuales (FAV) de la UANL, 1985 – 2015

(63 años)



PERTENENCIA A UN GRUPO

1 era generación graduada en 1985

(Número de pregunta del cuestionario de entrevista 1)

La escuela de artes te invita a meterte al mundo del arte, los que entran ven la posibilidad de acercarse al mundo del arte, esto va implícito. Pero lo que haces en la escuela no es lo que te lleva al mundo del arte, **hay un conocimiento que se puede abordar y discutir, la universidad para eso es, pero ese conocimiento no tiene como meta insertarte en la comunidad artística**, en términos de algo muy concreto, quienes van a buscar el arte tienen más que resolver consigo mismos que con la escuela. **La comunidad artística suena bonito pero las fuerzas que están en juego son complejas.**



RECURSOS

-Reales (relaciones interpersonales; son los recursos que desea transferir o los que pone al alcance de los demás) (5, 6, 8, 12, 14)

FAV, compañeros del TAP, grupos empresariales.

-Potenciales (recursos no relacionales, compromisos, deudas relacionales; recursos que corresponden a todos los que posee un agente gracias a sus relaciones)



VÍNCULOS

(Inversión social que depende del agente. Conversaciones y acciones entre personas o grupos de personas orientadas hacia el intercambio de apoyos sociales, lo cual se moviliza como vínculos) (2, 3, 4, 8, 12, 14, 16)

Pasa algo en que deseamos las cosas juntos, la institución no está directamente determinando lo que un individuo puede hacer, creo que el individuo siempre está en pugna con la institución, persigue sus sueños, su anhelo. La escuela como crisol, como centro de reunión, ofrece la posibilidad de discutir lo que haces, de revisarlo, de corregirlo. Esta revisión del mundo del arte, de la institución, en cuanto a muchos agentes es lo que hace que nos convirtamos en artistas.

Desde el inicio hice piezas individuales y con amigos, fui parte de tres colectivos.

Quienes estimulan el trabajo de los artistas y quienes no lo estimulan son los agentes que administran el mundo del arte. Obviamente, hay revanchas, simpatías, si existen estos intercambios, pero la competencia es la que lleva al reconocimiento.

Me parece que los intentos que he visto de formar comunidad, donde el eje es el arte, han fracasado. Todos estos llamados **por medios digitales terminan en saturación**, en que todos pongas sus obras y no tiene un efecto en la distribución o en la comprensión de la obra. Pero por otro lado, las redes sociales nos han abierto muchos panoramas y posibilidades. (OLDSCHOOL) **Pero me da la impresión que desde los sesenta y setenta el mundo estaba**

buscando esto como una tarea indispensable. En los noventa yo participé en el arte correo, era eso, intercambiar piezas sin que mediaran galerías, críticos. El mundo buscaba eso de comunicarse fuera de la institución.

No he tenido ese lugar de artistas citados o referidos, he ocupado otro lugar. Mi visión fue diferente, fue alejarme de las galerías.
Por otro lado, he estado vinculado desde el principio con FAV.

En base a una serie de circunstancias, así como afinidad en los sueños de un grupo de gente que se va encontrando en el camino del arte.



INTERCAMBIOS

El contenido de estos procesos es orientado a intercambiar apoyo social. Los intercambios pueden ser materiales o simbólicos. (2, 5, 16)

Materiales (ayuda material, monetaria o financiera e información)

- Plan de estudio para la transición del TAP a FAV
- Obra y espacios
- Académicos e institucionales
- Remuneración económica
- Técnicas

Simbólicos (dimensiones emocionales o afectivas)

- Apoyo
- Hacer comunidad
- Sueños compartidos

(Preguntas 7, 9, 10, 11, 13, 15, 17)

7

¿Qué ha significado para su producción artística, estudiar y desenvolverse en una ciudad como Monterrey, donde su giro es mayormente industrial y de negocios?

Creo que hay agentes, y yo me siento como uno de estos agentes que se sentía necesitados de hacer esto. Los que estábamos en ese momento consideramos necesario **darle un giro al TAP para que tuviera más precisión lo que se hacía con el arte.**

Es un cruce de circunstancias, tiene que ver los setenta en Monterrey, los movimientos de estudiantes, los medios de comunicación, **Monterrey empezaba a verse como parte de un tejido global**, había mas información de lo que se hacía en el arte, había una discusión importante con la tecnología, con lo que era diseño gráfico y todo estos elementos influían para que **en ese cruce de condiciones y en ese momento de la historia se nos planteara la posibilidad de formalizar la educación artística.**

9

¿Cuál ha sido su mayor obstáculo (de posicionamiento) en su trabajo como artista visual?

Me tocó ser parte de las primeras transformaciones, me tocó invitar junto con más amigos, a sociólogos a más gente que supiera del plan de estudios, esto era un deseo de hacerlo, pero fui juez y parte. **Era laboratorio y conejillo de indias a la vez.**

10

¿Qué cambios haría o que incluiría en las relaciones que los estudiantes de artes visuales generan con otras instituciones o agentes del ámbito artístico durante su preparación académica?

Yo creo que es lo hace uno, más que lo institucional. No es tan necesario que la escuela lo plantee, lo de los espacios, ya que la de las ideas es la gente.

El problema es específico de la FAV

1. Lo que se quiere reconocer como actividad académica, está menos en el mundo del arte y más en la academia universitaria, y eso es un problema, no hay manera fácil de que el mundo del arte pertenezca al mundo de la academia y eso genera muchos esfuerzos inútiles y que distraen. Lo que me gustaría que ocurriera es que flexibilizaran los criterios con los que se evalúa la práctica artística para que así el mundo del arte tenga lugar en el mundo universitario.

2. Por lo mismo se ha creado una esfera cerrada poco permeable, con lo que sucede afuera, y lo que se debe de hacer es agrietar esa esfera hasta que se rompa, para que haya proyectos que sean interdisciplinarios y de intercambio con otras disciplinas pero que no sean universitarias. Por ejemplo, que un albañil pudiera hacer arte.

(osea que hayan más vínculos reales de la academia con la práctica artística, que sus dos barreras se quiebren, halla flexibilidad y colaboraciones, que un panadero haga arte) (él se refiere a que un albañil haga arte, no que los chicos de FAV estén en los espacios de arte, ni que les den mas oportunidades, aunque si expresa que es deseable, su argumento es el primero).

11

En su opinión ¿cuál ha sido la mayor transformación en el escenario del arte en Monterrey relacionado con los egresados de esta carrera?

Se está dando un cambio, en veinte o treinta años que yo pudiera reseñar, la transición es significativa.

Nos vamos metiendo en ese mundo del arte, de museos y galerías, de gente que está fuera del circuito también,

También noto que apenas se está formando un público que consume arte, no sólo en el sentido de comprar pero más de apreciar y gozarlo.

13

¿Cuáles son sus condiciones laborales más recurrentes, es decir, sus ingresos provienen de becas, organismos privados, públicos, trabajos temporales?

Soy maestro jubilado de la FAV

15

¿Considera que la oportunidad de cursar una licenciatura le otorgó mas posibilidades de entrar a la comunidad artística, que de no haberlo hecho?

No necesitas venir a FAV para ser artista, porque la mayoría de los artistas están a pesar de la educación universitaria y la competencia con ellos es lo que hace que se pueda nombrar uno artista o no. Esta es la vinculación con lo que llamo mundo del arte. (él se refiere a que un albañil haga arte, no que los chicos de FAV estén en los espacios de arte)

La gente que sale de FAV, los que tienen un sueño y los que empiezan a realizarlo, lo pueden hacer instalándose en escenarios fuera de Monterrey. Quizás la mitad de los que salen o más de los que salen se dedican a lo local, lo que dice que tratan de integrarse a las formas de consumo que hay en Monterrey, lo cual dice que pintan y eso los coloca aquí, otros se dedican a la administración y la educación.

No me parece que esté polarizado, aunque la escuela esté enfocada en la producción de arte, y tiene un acento vinculado al mainstream, está bien que lo tenga porque eso es una frontera

del arte, pero eso no implica que todos tienen que ser productores y que todos se van a dedicar a eso, sino como institución tienen que ver lo que está pasando, viendo, analizando y comprendiendo, además de pensar que los que hacen arte tienen una voluntad y un deseo propio y eso no se pone a discusión.

17

¿Ha tenido oportunidad exponer? ¿Qué diferencias encuentra en el manejo de los espacios alternativos o autogestionados y los espacios de mayor tradición?

Esto es lo que caracteriza al arte en Monterrey, **ha habido muy pocas galerías que se especializan en arte contemporáneo**, batallan mucho, **no es un ambiente como en la capital, que hay un caldo de cultivo donde se pueda pelear, discutir, comentar el arte contemporáneo**. Y luego tenemos el arte del Estado, que por instrucciones del centro, tiene recursos y apoyos para artistas nuevos, para los que exploran el arte contemporáneo y eso tiene que llegar a algún lugar, los más destacados, los que emergen con fuerza se van por lo que les marcan los valadores y curadores de ese arte. **Tenemos una sociedad muy conservadora.**

Esto junto a las galerías y los espacios de la iniciativa privada y otros espacios efímeros que han tratado de proteger esa forma de hacer arte, que tiene que ver con modelos de representación no convencionales.

En este momento el performance tiene un auge enorme, **pero la forma en la que aparece no tiene que ver con la institución más grande y fuerte del consumo del arte en Monterrey.**

COMENTARIOS GENERALES

De antemano cualquiera que decida ser artista **parte de una idea muy concreta, la precariedad**, no hay más que, hacerlo por tu propia cuenta, te la vas a tener que jugar, vas a tener que armar el rompecabezas para lograr un puesto, un lugar en el mundo del arte. En todas partes del mundo **el artista está obligado a invertir mucho en su preparación y en la manufactura de piezas, ensayos y técnicas para que vaya apareciendo el resultado**. El artista sabe esto, no hay forma de negarlo, ni de taparlo.

Pero eso de los colectivos, no es algo que se formalice, en el teatro, por ejemplo, todavía hay estructuras, director, escenógrafos, vestuaristas, maquillistas, hay reparto y reconocimiento del trabajo, acá no, es el proyecto el que jala a la gente y éste le da estructura al equipo. Y esto lleva al fracaso muchas veces, el colectivo de artistas, no es una compañía de teatro que produce toda la vida, **en un momento se da la sinergia y esto hace que ocurra el arte colectivizado. No son formulas que se puedan repetir**, cuando ya no hay proyecto o no se quiere compartir o no todos están de acuerdo, se acaba el trabajo.

En cuanto no hay una profesionalización de las estructuras, no se puede hablar de competencia, donde quién es mejor artista está en el mejor lugar, porque eso no existe eso de ser mejor artista y que se premie; **lo que existe son una serie de escenarios donde se inserta el artista.**

Tienes que ver en que circunstancias se da cada escenario, planear tu inserción, **y eso implica entrar en pugnas**, ver qué se vende y que te piden, y si decides hacer otra cosa, va haber obra pero quizás no venta.

Desde ese momento que me acerqué al taller de artes, ya pensaba en producir y desde entonces a la fecha, me mantengo produciendo, pero el mercado del arte no es una meta, siempre me he movido en la periferia y en otros espacios que no son convencionales.

Mi posición siempre ha sido crítica, **Monterrey es una ciudad industrial que ha preferido ver el arte como un modo de invertir**, es decir, comprar obra para venderla después a un nivel superior.

Monterrey siempre ha sido muy cauteloso con el arte contemporáneo. Al mismo tiempo ha cultivado, en tanto aquí hay grandes capitales, una serie de espacios del arte, **y ahí presentar como si fuera una vitrina** lo que en otros lados es arte, para luego decir que son promotores del arte contemporáneo. **Esto hace una contradicción, ya que no se preocupan por los productores locales, pero si hay interés por ser cosmopolitas y tener arte y museos de primer mundo.**

(SE COLECCIONA PORQUE DINERO Y SE OBSERVA LO DE AFUERA PORQUE PUEBLO, SOMOS PUEBLO)

Para convertirte en artista necesitas intuición social, astucia, , (¿pues no qué no?) y que puedas hacer una estrategia que te pueda llevar a un sitio, por eso no se puede hablar de comunidad. El arte no es hegemónico, el arte está en constante pugna y el conocimiento es poco.

Mi recorrido ha sido una mezcla de ser independiente y de necesitar una red de relaciones.

No necesitas venir a la escuela para ser artista, porque la mayoría de los artistas están a pesar de la educación universitaria y la competencia con ellos es lo que hace que se pueda nombrar uno artista o no. **Esta es la vinculación con lo que llamo mundo del arte.**

(Exacto, entonces la vinculación con el mundo del arte, está en la relación con los demás, necesariamente, quizás si muchos AV dentro del circuito están a pesar de la educación, pero eso quiere decir que están por las relaciones y por su trabajo o talento, ojalá, pero de alguna manera tuvieron que saber hacer lo que hacen, esas relaciones no pueden ser tan contundentes)

(YO DIRÍA, NO LA NECESITAS PERO SI HACE UNA GRAN DIFERENCIA)

Desde los sesenta, ya se concebía al artista como multitareas eso es algo básico para mí, eso tiene que ser, el artista tiene que ver por si mismo, pensar en su trabajo, hablar con gente, tener relaciones públicas, administrarse, trabajar en otras cosa mientras le va llegando su lugar en el mundo del arte. Pero sí, es parte del perfil del artista de mitad del siglo veinte para acá.

Capital social de los egresados de la licenciatura en artes visuales de la Facultad de Artes Visuales (FAV) de la UANL, 1985 – 2015

(48 años)



PERTENENCIA A UN GRUPO

Generación 1990 – 1994

(Número de pregunta del cuestionario de entrevista 1)

En mi caso me ayudó a integrar el grupo *Cabrío Vudú*, con ellos dijimos vamos a hacer personajes regionales, vamos a empezar con eso, y así salieron nuestras primeras canciones, lo cual nos ligó con otras experiencias, y fuimos construyendo cada vez en ese tema, hasta el momento que ya somos muy abiertos y podemos componer acerca de lo que sea prácticamente.



RECURSOS

-Reales (relaciones interpersonales; son los recursos que desea transferir o los que pone al alcance de los demás) (5, 6, 8, 12, 14)

Cabrío Vudú, compañeros de FAV, Espora Diseño, Reynosa, grupos editoriales, redes sociales, *Avanzada Regia*.

-Potenciales (recursos no relacionales, compromisos, deudas relacionales; recursos que corresponden a todos los que posee un agente gracias a sus relaciones)

Sony Music



VÍNCULOS

(Inversión social que depende del agente. Conversaciones y acciones entre personas o grupos de personas orientadas hacia el intercambio de apoyos sociales, lo cual se moviliza como vínculos) (2, 3, 4, 8, 12, 14, 16)

Como estudiante vas ubicando tu generación, vas autoemprendiendo, sobretodo en las cuestiones artísticas, para conseguir un cliente, para conseguir quórum en tu obra, empezar a llamar gente a la exposición o a juntar amigos que sean afines, para hacer un colectivo de artistas, diseñadores, para prepararnos, para manejar mejor un programa. Esto ayuda mucho entre compañeros estudiantes. **Es básica la red de apoyo.**

Aunque hay muchos egresados que son muy celosos de su trabajo, y si queremos estar fuertes tenemos que ser compartidos. Lo que hay que hacer es ser original, y así como la gente se enorgullece de la carne asada, del machacado con huevo, que así se pudieran enorgullecer de los artistas regios y presumirlos a todos.

Imagínate una Avanzada Regia en plástica, ahí esta la red social.

Principalmente mis lazos son con compañeros de generación. Hay una compañera que puso su negocio de tintas para serigrafía. Eso lo puso aquí en Monterrey. Es dentro del medio, pero dentro de las artes gráficas.

Yo creo que lo que hace que se ligen, son los egresados, es la gente misma. Es una universidad no es una bolsa de trabajo, yo creo que eso ya no depende de la universidad, eso no es su campo. La universidad tiene que preparar, ofrecer a los mejores maestros, pero ya lo que haga el egresado es completamente su responsabilidad.

Un artista se mueve más que nada gracias a redes de apoyo, a redes de relaciones, más que de forma aislada o independiente.

Es básicamente como el productor se va adaptando a la ciudad, a los retos que tiene aquí. La FAV no produce artistas, ese es un planteamiento muy claro, a mí me dijeron desde el primer día, si salen de aquí no eres artista, aquí no te vamos a enseñar a ser artista, aquí te vamos a dar una licenciatura en conocimientos sobre arte, sobre estética, sobre esos temas, pero aquí no vas a tener un título de artista ni el éxito artístico garantizado ni nada.

En mi caso particular formar el grupo de música Cabrito Vudú con compañeros de la facultad resultó muy significativo. Fue casualidad, nos gustaba mucho la música aparte del arte.

Tengo un lugar que se llama Espora Diseño, hago muebles y diseñamos cositas, también imprimo playeras, y ahí estoy con una amiga pero si por acá me piden un libro, lo hago. En Reynosa también tengo contactos, que si me piden pues aquí les cotizo, **uno abre los tentáculos porque tiene que trabajar.**

Con gente que tenía tocadas, y nos ayudó mucho a que la Avanzada Regia empezara a traer grupos muy reconocidos a nivel nacional y nosotros nos colamos por ahí en el espacio radial. En ese entonces se ofrecían las novedades del *Gran Silencio*, *Plastilina Mosh*, *Jumbo*, *Control Machete*, *Kinky*. Ya después nos contacto Sony Music y explotamos un disco, siete años con ellos.



INTERCAMBIOS

El contenido de estos procesos es orientado a intercambiar apoyo social. Los intercambios pueden ser materiales o simbólicos. (2, 5, 16)

Materiales (ayuda material, monetaria o financiera e información)

- Remuneración económica
- Trabajo de diseño
- Proveedores
- Contactos
- Portafolio
- Música

Simbólicos (dimensiones emocionales o afectivas)

- Generar comunidad
- Confianza
- Apoyo

(Preguntas 7, 9, 10, 11, 13, 15, 17)

7

¿Qué ha significado para su producción artística, estudiar y desenvolverse en una ciudad como Monterrey, donde su giro es mayormente industrial y de negocios?

El nombre del grupo, aunque éste fue gracias a una confusión. Alguien dijo vamos a comernos un cabrito gordo, porque los cabritos gordos son algo que se pelean mucho. Los cabritos siempre son muy flaquitos, pero sí hay unos cabritos gordos, entonces alguien escucho mal y dijo *Cabrito Vudú*. **Esa ocurrencia**, sin querer queriendo sonó bien y nos gustó porque planteábamos algo regional en un principio.

9

¿Cuál ha sido su mayor obstáculo (de posicionamiento) en su trabajo como artista visual?

Al final de cuentas el talento tiene que imponerse por una cuestión de disciplina, yo mando mi cotización, cobro tanto, es un precio real, competido en el mercado. El colega que caiga en una falta ya sea, como dar un mal precio muy barato, o la otra parte el que compre un producto muy barato, con el tiempo resulta contraproducente. **No existen los productos baratos en el arte.** El arte no es barato, hay muchos egresados que por lo mismo sufren y se han abaratado. La cuestión artística no es barata.

10

¿Qué cambios haría o que incluiría en las relaciones que los estudiantes de artes visuales generan con otras instituciones o agentes del ámbito artístico durante su preparación académica?

Los artistas se pueden insertar en muchos espacios, pero tienen que hacerlo por ellos mismos. El talento es lo que ubica a cada quien. Hay muchos medios, lo que uno busca lo encuentra pero no de una manera directa, **casi siempre es de forma indirecta.**

La FAV debería tener un serio compromiso con ofrecer a los mejores maestros en el área, así como darte las herramientas adecuadas para poder insertarte en un posible campo laboral. (Las cuestiones burocráticas de la universidad bloquean esta parte. Hay maestros que tienen planta, y ni siquiera ejercen o ni siquiera tienen maestría)

11

En su opinión ¿cuál ha sido la mayor transformación en el escenario del arte en Monterrey relacionado con los egresados de esta carrera?

Monterrey empieza a tomar auge y a no estar tan rezagado en temas del arte.

En cuanto a FAV, han tomado más responsabilidad por formar egresados capaces de integrarse al campo laboral. Me recuerda a un amigo que salió de FAV, en la temporada donde la FAV todavía no tenía computadoras de diseño, pero el mercado laboral ya te pedía que tuvieras habilidades con la computadora, fue en los noventa, a principios. Y era un fracaso en ese aspecto. Pero la FAV en ese momento no estaba preparada para eso, quizás ninguna escuela estaba preparada para eso, **son cosas que del mismo estudiante tiene que salir**, es decir, el hecho de prepararse.

(La experiencia es clave, no todo te lo dará la escuela)

13

¿Cuáles son sus condiciones laborales más recurrentes, es decir, sus ingresos provienen de becas, organismos privados, públicos, trabajos temporales?

Un artista que planea vivir de su obra, no va a ser otra cosas que no sea pintar, el que diga: "no pues, yo no me voy a dedicar a eso porque no vendo ni un cuadro", pues oye, ¿para qué estudiaste? No sé, creo yo que eso viene como parte de la vocación, y quizás no tiene mucho que ver con la escuela, vaya hay artistas que ni van a la escuela, **un artista no tiene porque ser estudiado.**

Ahora la nueva Ley del Trabajo ya no te va a dar seguro, ahorita cualquiera puede no tener seguro. **Es más difícil vivir del arte pero es más satisfactorio.** No cualquiera puede decir vivo del arte.

(Esto es extraño porque dentro del área los bohemios ven mal a los que pueden vivir del arte. Hay una mala concepción que para ser artista hay que ser incomprendido y morirte de hambre, pero a la vez los que viven del arte hablan con un tono de soberbia, como superiores a los otros)

15

¿Considera que la oportunidad de cursar una licenciatura le otorgó mas posibilidades de entrar a la comunidad artística, que de no haberlo hecho?

Yo tuve relativamente un buen éxito como músico, pero ahora me he desarrollado más como diseñador. Por ejemplo, si alguien quiere hacer foto publicitaria, puede terminar haciendo retratos, ya que se vuelve algo muy común que alguien termine siendo especialista de algo que inicialmente no lo pensaba.

17

¿Ha tenido oportunidad exponer? ¿Qué diferencias encuentra en el manejo de los espacios alternativos o autogestionados y los espacios de mayor tradición?

El término de exposición para mí es diferente por el tema del grupo. No obstante, también tengo obra propia y me he ido insertando en distintos círculos gracias a la ilustración, a la publicidad, etc.

COMENTARIOS GENERALES

La cuestión de la música, es una cuestión original. Es plantear un producto que promueva una idea sólida, y se planean una serie de cosas. No sólo tiene que ver con el teatro, también puede ser un grupo tocando en vivo, en ambos casos se interactúa, se tienen ciertas emociones que transmitir a través de la música. Nosotros hacíamos un lenguaje.

Al artista le toca hacer un poco de todo.

No hay competencia. La misma competencia es el talento, siempre se dice que hay algunos que dan mas barato, pero es valido que alguien cobre barato, o que el consumidor tenga acceso a un servicio con distintas ofertas. Pero siempre se sabe que las cuestiones de mayor talento tienen un mayor costo, pero aun así estas cuestiones de mucho talento pueden sufrir abaratamiento.

Soy de Reynosa, Tamaulipas pero aquí tengo 30 años, me vine a estudiar y aquí me quedé.

Mi opinión de los mercados de diseño, **es el freelance que intenta conectar con una red social**, aparte de la red social electrónica, por ahí pueden tener un cliente que ocupe alguna impresión, **algún diseño de cualquier cosa, alguna necesidad estética de cualquier tipo para su casa o esas cuestiones.**

La manera regia, o de cualquier otra sociedad que ubica el arte como algo deseable asigna roles culturales.

En Ciudad de México hay más personas, se potencia más el mercado y hay más necesidades, entonces hay más niveles, aquí están todos los niveles revueltos y por eso hay muchos huecos que llenar, pero porque las mismas necesidades son así. Es una sociedad regiomontana que apenas está despertando a lo cultural, de que puede hacer algo por la cultura está enlazándose. **Ahí los mismos egresados tienen que cuestionarse que pueden hacer a veces ellos se pueden cerrar la puerta.**

(Esto es como lo que me dijo Adán que Mty es una tierra virgen para el arte, hay que aprovecharla y no verla como desierto)

Hay muchos egresados que son muy celosos, el talento es lo que **se debería de imponer y no ser tan celosos.** Aquí tengo mis compañeros, y somos grabadores, y cada uno hace esto, eso aumenta el nivel. (ESTO ES COMO LO QUE ME DIJO TONY SOLIS Y ELMA)

HAY QUE SER COMPARTIDOS SI QUEREMOS ESTAR FUERTES

También los maestros, son así, porque no tienen visión. El **medio se vería más beneficiado si lo hacen de una manera mas abierta que siendo tan cuidada**, ya no estamos en el renacimiento, donde tenemos que cuidar que nadie vea tu obra. Ahora todo mundo ve todo.

Hay muchos artistas que no son originales y les copian a artistas que se mueven de manera global. **Creo que los que hay que hacer es ser original, y así como la gente se enorgullece de la carne asada, del machacado con huevo, así se pudieran enorgullecer de mira éste es mi artista regio y lo presumo y también está éste otro.**

Toda la gente los debería de conocer y estar familiarizados con ellos y decir voy al estudio de él o ella, y aquellos tienen una galería. No sé porque no se da, mas que falte publico, **es el mismo artista el que tiene que ofrecer la visión**, el público ya verá si le gusta tu proyecto o no.

AL ARTISTA LE TOCA HACER UN POQUITO DE TODO, como a todos. Se tienen que vender obvio, no es lo mismo vender arte que citas médicas.

Capital social de los egresados de la licenciatura en artes visuales de la Facultad de Artes Visuales (FAV) de la UANL, 1985 – 2015

(23 años)



PERTENENCIA A UN GRUPO

Generación 2011 – 2015

(Número de pregunta del cuestionario de entrevista 1)

Te da sentido de identificación no de identidad, porque te ayuda a reconocerte como parte de un contexto no sólo en la escuela sino posteriormente, en lo que viene después de la carrera que está relacionado a las artes visuales.



RECURSOS

-Reales (relaciones interpersonales; son los recursos que desea transferir o los que pone al alcance de los demás) (5, 6, 8, 12, 14)

FAV, espacios alternativos, amigos o conocidos en instituciones culturales o galerías, NoAutomático, Internet, redes sociales, Colectivo Salazar, Celeste Flores. A nivel inmediato los compañeros, que no necesariamente producen pero están en dependencias culturales, en segundo nivel los profesores.

-Potenciales (recursos no relacionales, compromisos, deudas relacionales; recursos que corresponden a todos los que posee un agente gracias a sus relaciones)

CONARTE, Casa de la Cultura, Museo MARCO Rocío Cárdenas.



VÍNCULOS

(Inversión social que depende del agente. Conversaciones y acciones entre personas o grupos de personas orientadas hacia el intercambio de apoyos sociales, lo cual se moviliza como vínculos) (2, 3, 4, 8, 12, 14, 16)

Llegué a ellos por trabajo propio, porque tienes que producir, la gente tiene que ver que produces y que eres constante, que hay un nivel de consistencia. Hay alumnos que no se hacen de un cuerpo de obra, y yo me moví y por eso los profesores ya saben que tengo obra. La clave es que mientras estás presente en una plataforma, tienes que lograr que te vean, que te noten, por eso está el recurso del mural, por ejemplo, y eso lo uso mucho.

Los vínculos siempre son a través de instituciones, aquí si no tienes una institución que te respalde no eres nadie, tiene que haber alguien que te avale.

Parte del proceso expositivo es mostrarlo en medios digitales. Gracias a esto vas teniendo un panorama general de donde se mueven los artistas, de la agenda cultural, de los eventos en Monterrey, de las galerías, y ahí ves donde te puedes identificar.

Hay que considerar la viabilidad, uno se adapta, uno ve como dosifica su producción de acuerdo a las convocatorias.

Sin la autogestión no hay eje por donde te puedas mover, tienes que moverte para que te empiecen a hablar, para seguir gestionando más eventos con otros artistas y contigo mismo. Muchas veces hay presupuesto apretado, pero siempre se busca desarrollar al máximo el potencial de cada idea.

Tienes que aprender a regular tu inteligencia emocional con otras personas, en esta carrera depende mucho de cómo te muevas, depende de lo que veas que te funcione, si ser de los callados, de los gestores, de los que sientan atrás, de los que producen mucho. Tienes que saber tratar con todo tipo de gente, tienes que saber qué contactos te convienen según tu producción.

Tienes que hacer un poco de todo. Cuando te dedicas a una sola práctica, te vuelves mas especializado en algo, y tienes la ventaja de que, aún siendo el movimiento del artista vertiginoso, cuando tienes ese proceso ves constante el crecimiento.

Cuando quieres aprender de todo, ves un crecimiento caótico, desmedido, extraño, yo convivo con la pintura, escultura, performance, instalación, de todo.

Si yo me dedicara nada más a la pintura, se vería mi crecimiento constante, yo me he desarrollado en todos los medios, pero no al máximo, he intervenido, madera, cartón, metal, aluminio, pero a la hora de que te identifican no te ves contante, ven que tienes variación de propuesta pero no una línea fija, no hay algo en lo que me pueda especializar.



INTERCAMBIOS

El contenido de estos procesos es orientado a intercambiar apoyo social. Los intercambios pueden ser materiales o simbólicos. (2, 5, 16)

Materiales (ayuda material, monetaria o financiera e información)

- Producción de obra
- Información en redes sociales
- Invitación a montajes
- Becas
- Talleres de logística y autogestión

Simbólicos (dimensiones emocionales o afectivas)

- Apoyo
- Empatía
- Aval de una institución
- Confianza

(Preguntas 7, 9, 10, 11, 13, 15, 17)

7

¿Qué ha significado para su producción artística, estudiar y desenvolverse en una ciudad como Monterrey, donde su giro es mayormente industrial y de negocios?

No se sabe si el artista tiene que dar algo más, o si faltan públicos.

Falta que entiendan a la cultura como negocio, como un macronegocio, que vean así como al nuevo estadio de los rayados, a la cultura, o lo que han hecho con el Hellow Fest, o con el Palnorte, no es que la cultura no sea negocio, sino que se encuentre el aspecto rentable en lo que hacemos en artes visuales.

Aquí hay mucha disparidad social y económica, lo que uno culturalmente o socialmente, piensa que le toca y a donde podría ir. Es un aspecto cultural, que incluye a la religión, a lo político, y a los medios de comunicación local.

9

¿Cuál ha sido su mayor obstáculo (de posicionamiento) en su trabajo como artista visual?

Llegar a una galería pero que no se consolide por alguna circunstancia, por ejemplo, porque necesito de otro nivel, necesito más experiencia, contactos, tiempo para producir o dinero.

10

¿Qué cambios haría o que incluiría en las relaciones que los estudiantes de artes visuales generan con otras instituciones o agentes del ámbito artístico durante su preparación académica?

Los alumnos de la facultad necesitan ser apoyados con dinero o materiales, hay gente que sí quiere trabajar y producir, pero batalla para conseguir las cosas, obviamente algo te tiene que costar pero facilitaría que hubiera más oportunidades para la gente que quiere producir. Yo no veo que haya un compromiso real para que la gente produzca, no se ve constancia en que la cosas sean de calidad profesional ni que haya un espacio. La FAV no tiene una galería propia donde los alumnos puedan presentar.

11

En su opinión ¿cuál ha sido la mayor transformación en el escenario del arte en Monterrey relacionado con los egresados de esta carrera?

La visión de irse a exponer a otro lado, porque Monterrey te puede ayudar a entender otras plataformas.

13

¿Cuáles son sus condiciones laborales más recurrentes, es decir, sus ingresos provienen de becas, organismos privados, públicos, trabajos temporales?

La mayoría son de trabajos temporales, el aspecto económico está desamparado, la verdad. Por ahora, estoy construyendo en mi taller (con un dinero que ganamos con el colectivo lo invertimos en la segunda planta de mi casa y lo acondicionamos como taller) en base a cualquier cosa que salga, porque gracias a esto del taller, junto con mis amigos del Colectivo Salazar, nos podemos autoemplear.

15

¿Considera que la oportunidad de cursar una licenciatura le otorgó mas posibilidades de entrar a la comunidad artística, que de no haberlo hecho?

No depende pero si te ayuda a comprender que es lo que vas a decir con tu obra, estar informado de que se ha hecho, y te ayuda en lo general.

17

¿Ha tenido oportunidad exponer? ¿Qué diferencias encuentra en el manejo de los espacios alternativos o autogestionados y los espacios de mayor tradición?

En general si hay muchas diferencias, pero siempre te tienes que adaptar al contexto, nos adaptamos para poder entrar en el circuito, no forzamos las cosas. No es lo mismo meter una pieza a la Bienal de FEMSA, o la de la Reseña o a la Bienal Emergente o con la Plástica de San Pedro.

COMENTARIOS GENERALES

A mitad de la carrera solo pensaba en mi producción no en socializar ni difundir mi obra. Ahora mi perfil lo tengo público y me gustaría tener más dominio de mis redes, no quisiera tener miedo de hablar o de opinar, porque parece que sólo es producir, pero no, también hay que tener algo que decir de eso, de los procesos.

Hay una situación muy distinta que ves dentro de la FAV, de cuando egresas, acerca de los circuitos del arte locales, nacionales, e internacionales, ya que vas identificando que es lo que se consume, de qué hay mas demanda de las artes visuales.

La gente te abre la puerta para insertarte en el circuito pero el que responde eres tú. Al final dependes de la disciplina que tengas. Dependes de ti, los contactos y las relaciones, estas ahí porque saben tu trabajo, del compromiso que tienes.

Nosotros estamos muy bien dentro del esquema, no somos muy radicales. He identificado que cuando

te vuelves muy extremista, se tiende a ver todo como una inversión, hay que considerar la viabilidad, uno se adapta, uno ve como dosifica su producción de acuerdo a las convocatorias. La apatía de la gente de FAV, de ver las oportunidades y de no hacer nada, falta menos apatía por parte de los estudiantes. Faltan ganas para querer exponer (osea para ser artista hay que tener un sentido de realidad y no quedarse casado con el romanticismo de la bohemia, de que todo va a llegar. En cualquier parte del arte tienes que moverte)

Tienes que insistir en las convocatorias, porque los apoyos no son muchos. Aparte cuando hay elecciones, se recortan premios. Se tiene que ser consistente.

Debería de haber más apoyos para los artistas emergentes, para que no tengan que diversificar tanto sus actividades en busca de generar recursos, y así cuando crezcan tengan un nivel impresionante. Recién egresados hay más frescura y más ganas de proponer, y podrían ir madurando si existieran espacios óptimos para su consolidación.

En la realidad el que saca a flote todo eres tu mismo.

La gente te abre la puerta para insertarte en un circuito, pero el que responde eres tú. Dependes de ti, de cómo muevas los contactos y las relaciones. Estás ahí porque saben tu trabajo, del compromiso que tienes.

Para que si de algo te puedan etiquetar sea de algo variable, no estático, a veces ser artista es ser desconsiderado con el publico porque no le pregunte que quería ver en el espacio público, lo hago y ya, lo tiene que ver. Por lo general les gusta, pero eso es algo del artista que no está muy padre.

Todos los espacios son diferentes, todos tienen sus pros y contras.

Capital social de los egresados de la licenciatura en artes visuales de la Facultad de Artes Visuales (FAV) de la UANL, 1985 – 2015

(46 años)



PERTENENCIA A UN GRUPO

Generación 1991 – 1995

(Número de pregunta del cuestionario de entrevista 1)

Si, porque la FAV es una de las primeras en instituirse como escuela de artes, con el antecedente del TAP en la UANL.



RECURSOS

-Reales (relaciones interpersonales; son los recursos que desea transferir o los que pone al alcance de los demás) (5, 6, 8, 12, 14)

José Garza desde la Secretaría de Extensión y Cultura, compañeros, alumnos y maestros de FAV, Internet, Gerardo Monsivais, Santiago Sierra, Teresa Margolles, *Tercerunquinto*. Así como distintos colectivos, entre ellos, *Inconsciente*, *marcelaygina* y *el Colectivo Caxa* con Enrique Ruiz. Además del Museo Monterrey.

-Potenciales (recursos no relacionales, compromisos, deudas relacionales; recursos que corresponden a todos los que posee un agente gracias a sus relaciones)

FEMSA, Casa de la Cultura, CONARTE.



VÍNCULOS

Mas bien **son negociaciones**, porque todos los espacios quieren algo de ti, llenar la agenda, cumplir con cuotas, todas las instituciones tienen una intención y de eso el artista tiene que estar consciente, uno necesita esos espacios de circulación, más que de consagración.

Hay muchos empleadores que consideran a los egresados de FAV gente muy comprometida, en particular a los que trabajan en gestión y administración de cultura, pero **en cuanto a los artistas emergentes que pretendan vivir de esto, es un escenario difícil.**

Son pocos los espacios de visibilidad, sumado a que no hay compromisos claros de CONARTE o instituciones locales para con los estudiantes o artistas de la región.

Los estudiantes ya lo manejan naturalmente, es un gancho fundamental para el trabajo.

Es mucha gente la que me ha ayudado.

El arte, es como diría Gombrich, el arte es lo que está, lo que circula como tal, lo que está en museos y galerías, o sea si se necesita una red de relaciones para estar en el arte. Lo que pasa en Monterrey es muy curioso, porque somos los mismos que vamos a las exposiciones que los que hacemos las piezas. (EXACTO, se necesita estar validado en cualquier tipo de círculo artístico para que se denomine arte, ejemplo, espacio público, festival el otro, bienal FEMSA, arte de galerías)

En los noventa y dos mil, un par de franceses asentados en Monterrey pusieron una galería e hicieron que en esos años los artistas de Monterrey se potenciaron mucho. Ellos marcaron a la ciudad como una plataforma de productores, entre ellos estuvo Gerardo Monsivais, Santia-

go Sierra, Teresa Margolles, yo por ahí anduve también, los de Tercerunquinto. Ellos hicieron una serie de eventos, que se volvieron una serie de relaciones. Es parecido a lo que sucede hoy con NoAutomático. La pertenencia a esta comunidad tiene que ver con las relaciones, de si quieres esas relaciones, y si no quieres esas, cuáles quieres.

Definitivamente, tienes que saber hacer de todo. A mí me ha tocado ser gestora y curadora de las exposiciones con los alumnos, así como productora para otras exposiciones.

Empecé a trabajar con un lenguaje más claro del arte en colectivos, entre ellos, Inconsciente, marcelaygina y el Colectivo Caxa con Enrique Ruiz. En el Museo Monterrey tuve participación en la exposición 100 años 100 artistas. Casi siempre era gente cercana, colegas y profesores.

Aprendimos y resolvimos como artistas todo, desde la creación, los procesos, la exposición, el montaje, limpiar espacios. Hacemos de todo, desde hacer las piezas, decidir cómo se mueven, dónde se mueven, en fin, todo el circuito.



INTERCAMBIOS

El contenido de estos procesos es orientado a intercambiar apoyo social. Los intercambios pueden ser materiales o simbólicos. (2, 5, 16)

Materiales (ayuda material, monetaria o financiera e información)

- Remuneración económica
- Obra
- Espacios de circulación
- Gestión de obra y espacios
- Curaduría
- Contactos

Simbólicos (dimensiones emocionales o afectivas)

- Apoyo
- Hacer comunidad
- Negociaciones

(Preguntas 7, 9, 10, 11, 13, 15, 17)

7

¿Qué ha significado para su producción artística, estudiar y desenvolverse en una ciudad como Monterrey, donde su giro es mayormente industrial y de negocios?

En Monterrey si se vende arte y si hay coleccionistas importantes, pero son conservadores, aquí se vende la pintura.

No significa que debas tener una estrategia de mercado, pero si debes de saber negociar, tener relaciones.

Si debes tener un poco de filtro, porque si quieres estar dentro del circuito, tienes que acceder a ciertas cosas, dar y ser accesible, así como no estar renegando de todo, pero sin perder la honestidad del trabajo, la ética que debes de tener, porque las imágenes son contundentes para la subjetividad.

9

¿Cuál ha sido su mayor obstáculo (de posicionamiento) en su trabajo como artista visual?

Negociación con la institución.

10 ¿Qué cambios haría o que incluiría en las relaciones que los estudiantes de artes visuales generan con otras instituciones o agentes del ámbito artístico durante su preparación académica?

José Garza está apoyando mucho desde la Secretaría de Extensión y Cultura, está abierto a que haya cambios. La verdad es que la FAV batalla para conseguir recursos. Por otro lado, **los espacios de la FAV deben estar socializados para las exposiciones, pero si se necesita una sistematización de convenios** con FEMSA, Casa de la Cultura, CONARTE o más espacios para que las cosas circulen fuera de la FAV

11 En su opinión ¿cuál ha sido la mayor transformación en el escenario del arte en Monterrey relacionado con los egresados de esta carrera?

Siempre hay uno o dos que destacan mucho, quizás no hay la proyección internacional que antes han tenido algunos.

Es que para destacar hay que ser consistente, hay que ser tercios.

13 ¿Cuáles son sus condiciones laborales más recurrentes, es decir, sus ingresos provienen de becas, organismos privados, públicos, trabajos temporales?

Principalmente, viene de mi labor como docente y ahora encargada del Posgrado de FAV. En este sentido, si ha habido iniciativa de artistas que piden al Estado que les den seguridad social, no ha habido mucho cambio, aunque está lo de pagarle al SAT con especie, con una pieza, por ejemplo.

15 ¿Considera que la oportunidad de cursar una licenciatura le otorgó mas posibilidades de entrar a la comunidad artística, que de no haberlo hecho?

La FAV provee herramientas que te ayudan a conformarte como ser humano en todas las dimensiones, y el conocimiento que tú desarrollas parte de uno mismo. (Se refiere a que tú tomas esas herramientas que te da FAV, y desarrollas un discurso propio, criterio, tema, etc. Esta idea la explica mejor abajo)

Estas relaciones si funcionan, pero **la FAV es más para formarte a ti, en el compromiso de tu producción, en un sentido cultural, vital ético, y que tanto impacta en la comunidad y se beneficia de eso.**

17 ¿Ha tenido oportunidad exponer? ¿Qué diferencias encuentra en el manejo de los espacios alternativos o autogestionados y los espacios de mayor tradición?

No hay enemigo pequeño, he expuesto en todos lados, desde la Sala Polivalente de FAV hasta en otros países. Efectivamente, **la negociación cambia**, porque en los espacios emergentes no hay presión política, ni censura. Mientras que en los tradicionales el flujo de trabajo siempre se atora, los de las oficinas a veces son muy burocráticos.

COMENTARIOS GENERALES

Esto va a depender de lo que quiere cada artista, si trabajar en el circuito, en la calle, o si quieren estar en las instituciones, pero hay que hacer de todo, porque éstas absorben, y la idea es no perder la visión crítica.

Los espacios están consagrados para eso, la Casa de la Cultura, se supone que tiene esta visión de apoyar a artistas emergentes.

Las instituciones siempre tiene un interés específico, entrar a una bienal es comprar un boleto para una rifa, porque el curador y la institución tienen un discurso y ellos ven si tu discurso se adapta o no.

Para insertarse en las redes, funciona más la colectividad, juntarse a hacer cosas, gestionar en grupo, como el *Colectivo Caxa*, el *Colectivo Estética Unisex*, así como lo que pasó en *Tijuana Nortec*, estos movimientos promovieron músicos, artistas visuales.

Capital social de los egresados de la licenciatura en artes visuales de la Facultad de Artes Visuales (FAV) de la UANL, 1985 – 2015

(29 años)



PERTENENCIA A UN GRUPO

Generación 2004 – 2008

(Número de pregunta del cuestionario de entrevista 1)

No creo que el ser parte de una facultad tendría que darte un sentido de identificación, creo que este sentido de identificación va más en el sentido de los aspectos que conforman a esa comunidad artística, y que en Nuevo León podemos decir que hay una comunidad artística, que está compuesta por una serie de microcomunidades, en las que una puede identificarse incluso con varias de esas comunidades artísticas, entonces creo que no necesariamente el haber estudiado en una escuela te permite ese sentido de identidad, aunque para algunas personas sí.



RECURSOS

-Reales (relaciones interpersonales; son los recursos que desea transferir o los que pone al alcance de los demás) (5, 6, 8, 12, 14)

Festival autogestionado en Brasil, Bial de Performance de Venecia, CIESAS, CONARTE, Centro de las Artes, la Escuela Adolfo Prieto, FAV, Save the Children, Hospital Universitario, SAVE HEAVEN, HEARTLAND, Marcela Quiroga, Enrique Ruiz, Georgina Arizpe, Benjamín Sierra, Javier Garza, Festival HORAS PERDIDAS, Museo Exteresa, Internet

-Potenciales (recursos no relacionales, compromisos, deudas relacionales; recursos que corresponden a todos los que posee un agente gracias a sus relaciones)



VÍNCULOS

(Inversión social que depende del agente. Conversaciones y acciones entre personas o grupos de personas orientadas hacia el intercambio de apoyos sociales, lo cual se moviliza como vínculos) (2, 3, 4, 8, 12, 14, 16)

Sin embargo, por lo que más me dedico, o lo que más me ha dado proyección como artista, ha sido la performance, y siendo que la performance en Nuevo León no es algo que esté muy establecido, **más bien fue a partir de mis propios contactos que fui generando de manera internacional, que pude lograr por mi cuenta.**

Yo soy artista visual, también hago otras prácticas, aunque posiblemente mi trabajo como performancera es el que más se conoce, pero por ejemplo también me dedico a la gestión de proyectos comunitarios, al arteterapia en términos terapéuticos, en la dimensión psicológica y psiquiátrica, así como al activismo feminista y a la gestión de proyectos de educación académica, y a la investigación.

La universidad, la FAV donde estudié, he dado clases, pero también como gestora de proyectos culturales, hemos colaborado, y hemos invitado a colaborar a la escuela con ciertos proyectos. CONARTE por supuesto que es una institución que su trabajo es apoyar la difusión

de los artistas locales. Pues a través de las becas, y a través del empleamiento. Otras alianzas institucionales, son con asociaciones civiles Save the Children, Safe Heaven que tienen sede en Estados Unidos, así como Alianza Heartland México, estas organizaciones trabajan cuestiones de derechos humanos, que digamos es la otra parte en la que se basa mi trabajo, en el uso de la práctica artística como herramienta del trabajo comunitario o para la difusión de la garantía de los derechos humanos.

No lo tengo identificado a plenitud, creo que ha sido el eco de mi trabajo. Posiblemente el estar en estos temas de las garantías y de los derechos humanos. Es como encontrar un match, ya que la naturaleza de tu trabajo tiene un mejor ajuste con la necesidad o con la forma con que se genera cierto tipo de economía. **Supongo que el trabajo de cada artista se enlaza de forma distinta con los diferentes tipos de relaciones económicas.**

No sé, no tengo tanta experiencia en el contexto local, casi todo mi trabajo lo he desarrollado en el extranjero o en otras ciudades fuera de Monterrey. Creo que es precisamente porque no hay esa conexión con los artistas locales. Aunque igual hay ciertos espacios porque habemos mucho que estudiamos y trabajamos aquí.

Para mí lo ha sido todo, gracias a eso he podido trasladar mi trabajo a otros espacios. Gracias a eso me pude comunicar, porque ahí hay dos cosas, cuando yo recién egresé dirigí un festival de arte, fundé ese festival. Enviamos una convocatoria internacional y esto también me ayudó a posicionarme como artista a nivel internacional. Muchas personas conocían mi trabajo como artista, pero también gestioné ese proyecto, y se convirtió en uno de los festivales a nivel Latinoamérica que llegó a ser de los más importantes del performance. **Eso me permitió insertarme muy fácilmente en la agenda internacional del performance.**

Nadie ha sido clave en mi posicionamiento, pero en mi formación, Marcela Quiroga, Enrique Ruiz, Georgina Arizpe, Benjamin Sierra, los más importantes como docentes, también Javier Garza porque el apoyó mucho el festival y al final de cuentas el festival fue el que me permitió proyectarme a un nivel internacional como performancera. El festival del que hablo se llama HORAS PERDIDAS.

Mi grupo de artistas son mis amigos pero no nos une nada en términos ideológicos ni conceptuales, entonces es más que nada una relación de amor y amistad.



INTERCAMBIOS

El contenido de estos procesos es orientado a intercambiar apoyo social. Los intercambios pueden ser materiales o simbólicos. (2, 5, 16)

Materiales (ayuda material, monetaria o financiera e información)

- Remuneración económica
- Trabajo colaborativo
- Clases
- Arteterapia

Simbólicos (dimensiones emocionales o afectivas)

- Apoyo
- Comprensión
- Ideología
- Amor
- Amistad

7

¿Qué ha significado para su producción artística, estudiar y desenvolverse en una ciudad como Monterrey, donde su giro es mayormente industrial y de negocios?

Yo creo que el conflicto no es haber estudiado aquí, sino **el conflicto es trabajar aquí**, porque la formación que yo recibí **la considero una formación bastante competitiva en cuanto a contenidos y a niveles de reflexión académica**. He tenido la oportunidad de estudiar cursos o talleres en otras universidades y en otras ciudades, y la verdad nunca me he sentido que no haya adquirido ciertas competencias para desenvolverse en otras universidades o en otros circuitos internacionales. **Creo que el verdadero conflicto no es el proceso formativo, sino el área ya cuando saltas a la parte profesional.**

En Monterrey parece que los artistas estamos solos, y que también tenemos que ser curadores, gestores y galeristas y todo en uno. En otras ciudades están más desplegados los otros campos, hay más curadores que sólo hacen curaduría, que no son artistas, se dedican a curar, gestar, hacer exposiciones y eso hace un mercado más fluido.

9

¿Cuál ha sido su mayor obstáculo (de posicionamiento) en su trabajo como artista visual?

Si pensamos aquí en Monterrey, pues yo creo que **la ausencia de redes**, yo sé que hay muchísimas y que trabajan bien chingón, pero no hay una en la que yo encaje. Entonces quizá más concretamente es la ausencia de redes en la que mi trabajo encaje, las cuales si las encuentro en otras ciudades. Sin embargo sé que hay muchas redes de trabajo colaborativo de artistas que están generando proyectos muy interesantes.

10

¿Qué cambios haría o que incluiría en las relaciones que los estudiantes de artes visuales generan con otras instituciones o agentes del ámbito artístico durante su preparación académica?

Yo creo que la FAV debería de tener su propio espacio expositivo, pero uno real, no como el CPA, ese es básico, todas las facultades de artes **tienen que tener un espacio expositivo posicionado**. Así es que para mí es lo que le falta a la FAV, un espacio que de verdad esté posicionado en términos de que pudiera competir con el Centro de las Artes, con la Escuela Adolfo Prieto, con las galerías, y que tuviera convocatoria, porque ese es el problema, cuando exponen los estudiantes. Si creo que es importante que tengan vínculos institucionales, que creo que ya lo han estado haciendo, han estado trabajando, con el CIESAS. Lo ideal es que esos espacios sean para siempre, pero entiendo que eso depende de los recursos, de las administraciones, y precisamente para ya no tener que cumplir eso de la agenda de la administración, que se tenga un espacio fijo.

11

En su opinión ¿cuál ha sido la mayor transformación en el escenario del arte en Monterrey relacionado con los egresados de esta carrera?

Seguramente cuando la escuela se volvió facultad, yo creo que eso fue un cambio importante, cuando dejó de ser un taller y se convirtió en una licenciatura. Después de eso yo quiero pensar que el último cambio al programa va a tener un impacto, pero pues eso no lo sabemos todavía. Este último cambio tiene más enfoque a lo contemporáneo, y pues yo fui parte de estos cambios a las materias, pero pues quien participa de la docencia, ahí ya es otra gente, así que ahí ya no sé.

13

¿Cuáles son sus condiciones laborales más recurrentes, es decir, sus ingresos provienen de becas, organismos privados, públicos, trabajos temporales?

Cuando yo recién egresé, entré inmediatamente a trabajar a Save the Children como promotora educativa en el área de las artes, entonces estaba haciendo mi jale, lo que a mí me interesaba en arte, educación y derechos humanos y tenía todas las prestaciones que debía de tener. Luego entré a trabajar al Hospital Universitario como arte terapeuta en el área de psiquiatría, entonces ahí también tenía todo cubierto. Después de eso, **reflexioné que el arte te pide, si yo quería seguir siendo artista, tenía que dedicarme al cien por ciento a eso**, no podía ya combinar con otros trabajos, pero por ejemplo, ahorita que si me estoy dedicando al cien por ciento al arte, **mis recursos provienen principalmente de becas** en primer lugar y en segundo lugar de organismos públicos, como lo que estoy haciendo aquí con CONARTE y en tercer lugar de mi obra.

15

¿Considera que la oportunidad de cursar una licenciatura le otorgó mas posibilidades de entrar a la comunidad artística, que de no haberlo hecho?

Haber estudiado me facilitó el camino de entender mi obra y de comprender mi producción, **así como de entender en dónde y cómo quería insertarme pero eso me sirvió a mí**, porque yo estaba perdida en eso. Pero no creo que sea un impedimento, osea que configure un impedimento. Por ejemplo ahorita ya estoy trabajando con un artista que es médico, entonces no veo que a él le haya dificultado acceder a los espacios artísticos.

17

¿Ha tenido oportunidad exponer? ¿Qué diferencias encuentra en el manejo de los espacios alternativos o autogestionados y los espacios de mayor tradición?

A veces es más divertido trabajar en los espacios autogestionados Y a veces no. Cada espacio tiene su forma de trabajar, yo me he encontrado espacios institucionalizados con una forma de trabajar tan desarrollados y tan maravillosa que entienden tanto al artista. Para mí la mayor experiencia fue con la Bienal de Performance de Venecia, ya que tienen un aparato de atención a la producción integral bien definida, como ya saben qué es lo que necesitan los artistas, lo acomodan todo para trabajar y tienen todo resuelto. Está increíble como trabajan, y la otra que me gustó mucho fue en un festival autogestionado en Brasil que también tenían todo lo que necesita el artista, **yo creo que ahí lo importante es que el espacio entiende o no la producción, y entiende o no las necesidades que tiene un artista** sobre todo un artista de performance, que son necesidades muy diversas que van a tener que ver con el trabajo de cada artista. Lo importante es que el espacio conozca tu trabajo, conozca como trabajas y esté dispuesto a trabajar de esa forma, yo creo que ahí las disputas pueden estar mas en que el espacio no esté dispuesto a aceptar las condiciones del artista, en el caso de un performer o performancera, lo cual es muy común. Entonces no los dividiría, yo no diría que hay diferencias en espacios alternativos y autogestionados o institucionales, **sino más bien están divididos por la comprensión de la práctica que tenga cada lugar.**

Por ejemplo el Exteresa es un museo institucionalizado que ha sido para el performance un referente que ha permitido mucho trabajo del performance, que lo ha estimulado. Los técnicos que trabajan ahí están preparados para resolver cualquier idea. Nunca había trabajado con gente tan dispuesta. Hay espacios autogestivos y dicen aquí es sólo exponer un cuadro en la pared, aquí no vamos a hacer nada fuera de eso.

COMENTARIOS GENERALES

Lo que a mí más me ayudó de la formación, fueron los procesos internos de la educación, **osea lo que yo siento que fue fuerte fue la parte en la que mi formación me sentó las bases de una producción estable**, de una producción personal, de una metodología de producción artística y académica.

La autogestión es parte de la misma producción, porque aunque estés colaborando con alguna institución o alguna galería, si eres artista, siempre estás saliendo de manera individual, a menos que trabajes

de manera colectiva. Yo creo que eso significa una autogestión, una autogestión de procesos y quizás también en algunos casos **una autogestión de objetos que luego se disponen en un circuito de circulación.**

Pues no sé, porque nunca pienso en eso porque no son mis formas de operar como artista. Generalmente, yo trabajo desde una perspectiva muy íntima, entonces todo mi trabajo surge desde una reflexión de lo personal, que si tiene que ver por supuesto con lo colectivo o con lo político, pero realmente nunca estoy pensando en los otros artistas más que como una cuestión de referencia para mi trabajo, no como una cuestión de competencia. Aunque no creo que esté mal, pero yo no lo hago.

En Monterrey los artistas tenemos que hacer todo y eso incide en que tanta producción podemos tener, porque está dividida tu energía, tu trabajo lo tienes que dividir en hacer tu obra, organizar la exposición, escribir, hacer la rueda de prensa, etc.

La voluntad y la familia han sido mi mayor apoyo.

Las redes de relaciones juegan un papel importante, lo que pasa es que mis redes de relaciones no están en Monterrey, pero si hay un par de curadores que son los que me han abierto el camino de las exhibiciones en Europa, no por convocatoria, sino por invitación , en Venecia me invitaron ellos, en Praga también, pues de haber estado más Latinoamérica, ellos también me abrieron el espacio en Europa y pues eso ya le da otra validación a tu trabajo, y pues si los considero parte importante de mi crecimiento profesional.

Capital social de los egresados de la licenciatura en artes visuales de la Facultad de Artes Visuales (FAV) de la UANL, 1985 – 2015

(26 años)



PERTENENCIA A UN GRUPO

Generación 2007 – 2012

(Número de pregunta del cuestionario de entrevista 1)

Es difícil decirlo, de cierto modo sí porque pues naturalmente te acerca a gente con esos intereses. Gente del gremio, pero identificarte con ellos es más complejo. No creo que sea necesariamente, o sea sí, estar en la carrera genera este vínculo para acercarte con toda esa gente, sin embargo identificarte con esta gente es algo que ya está gracias al interés por la práctica artística.

Sí facilita el acercamiento pero no es determinante. Quizás, luego sucede que los lazos se desgastan un poco y la gente se aleja.



RECURSOS

-Reales (relaciones interpersonales; son los recursos que desea transferir o los que pone al alcance de los demás) (5, 6, 8, 12, 14)

FAV, Ruth Rodríguez, Internet, Enrique Ruiz, Rocío Cárdenas, Escuela Adolfo Prieto

-Potenciales (recursos no relacionales, compromisos, deudas relacionales; recursos que corresponden a todos los que posee un agente gracias a sus relaciones)

FEMSA, CONARTE, Museo de Culturas Populares.



VÍNCULOS

(Inversión social que depende del agente. Conversaciones y acciones entre personas o grupos de personas orientadas hacia el intercambio de apoyos sociales, lo cual se moviliza como vínculos) (2, 3, 4, 8, 12, 14, 16)

CONARTE, tengo un buen amigo que trabaja en el Museo de Culturas Populares, pero él trabaja en la parte administrativa y trabaja en Fundidora y pues tener ese contacto si ha permitido que sucedan ciertas cosas, se han abierto puertas, claro tampoco es compadrazgo puro. Mi trabajo es el que habla, justamente lo conocí por eso, realmente coincidíamos en otros círculos, porque él tiene un banda y a mí me gusta el ruido que hacen ellos. A raíz de coincidir en estos dos ámbitos, fue que nos hicimos amigos, y han salido cosas interesantes.

Yo creo que sí es fundamental. Juega un papel muy importante, desde el hecho de que el trabajo se da a conocer por esa plataforma, por medio de la red. La mayoría de los contactos se dan por ahí, una vez que ya estás haciendo lo tuyo por fuera, te encuentran por ahí. La mayoría de esos contactos los consigo por Internet, ven mi trabajo, me invitan.

Yo creo que si pudiera llegar a decir que hay competencia o que yo he tenido una suerte de competencia con alguien no es algo con artistas realmente, o con egresados de FAV. Por el mismo hecho de que trabajo en distintos ámbitos, pues la competencia es diferente por ejemplo, en el tatuaje. En la actualidad hay una proliferación de estudios y hay algunos que se especializan en una técnica de tatuaje que yo hago, y quizás por ahí va la competencia. En la calle, en el graffiti, también sucede esta cosa de discutirse las bardas y pues llego y pinto algo y luego llega otro y pinta encima, y ahí la competencia no es nada más con la gente que hace graffiti, o con pintores o artistas urbanos, hay proyectos como los de Acción Poética de

Armando Alanís que también hace bastante eso, y la publicidad, todo esto aplica como competencia, que yo haya sentido.

Hace algunos años intenté competir por una beca y ahí es bastante evidente que hay una competencia, ya que está dirigido a este perfil de productores específicos, y pues es justamente este perfil que forma la FAV, creo que pueda ir más por ahí, o quizás lo contrario, ya que se forman estas alianzas, por ejemplo para sacar una exposición colectiva, ahí la misma gente que está metida utiliza estos lazos que ya se formaron para invitar a más gente a una exposición y formar un proyecto más grande.

(En general, son muy nobles los artistas, piensan que los demás no compiten, que sólo se apoyan)

Realmente no, pues nadie en particular, por ejemplo está Enrique Ruiz, que mas allá de las cosas que puedan salir a raíz de que nos conocemos, pues su papel como maestro ha sido de los más me marcaron. En un sentido más amplio, como maestro, está también Rocío Cárdenas que estuvimos en la exposición y que ha sido alguien con quien he tenido contacto después de la facultad.

Alguien que me haya tomado de la mano y que me llevara a conocer los espacios, pues no, **para mí ha funcionado en forma de red.**

Pues un poco con el estar peleado en la ciudad, en estar entre un aparente forcejeo con las cosas que nos da el contexto y nuestra propia condición que asumimos porque quisimos, de productores, **el estar en ese estira y afloja, es algo que siento que forma en particular a los alumnos de Monterrey, la terquedad.**

Sí, pues eso sería lo ideal, quizás no el mejor artista, pero el artista que mejor se posicione debe saber hacer relaciones públicas, conocer de historia del arte, por ejemplo. Creo que cada uno toma el camino para el cual está hecho, el que quiere y el que más le convenga, yo por ejemplo, me cuesta trabajo esto de ir y conocer al dueño de tal galería, no me gusta ir a las inauguraciones. He procurado más bien en profundizar mi trabajo, en lo técnico y en todo lo demás. Cada uno se las va arreglando, si tu fuerte no es hacer amigos, pues quizás trabajando mucho, pero bueno, la verdad es muy variable.

A lo mejor para el artista ideal, que vende y así, pues tienes que saber de todo, pero no es el único camino, hay otras formas de hacer las cosas.

Ya por fuera profesionalmente, creo que el acercamiento a ciertas instancias, en mi caso, si está como un poco separado o ajeno de las instituciones y en cuanto a tener esos contactos de exprofesores o gente que conocí en la FAV, me permite que ellos me vinculen a ciertos eventos o procesos que se dan más en la institución y pues si me permite un poco más de movilidad. **Creo que lo que más movilidad me ha dado es trabajar en la calle, pintar en la calle, es lo que más puertas me ha abierto** de alguna forma, que mi trabajo se empiece a reconocer como de mi autoría, pues ha sido a raíz de eso, de estar en la calle, de andar en la calle, ha sido por ese lado, y por el tatuaje un poco también, esas son las áreas donde me muevo. **También un poco porque maestros o gente de FAV veían mi trabajo en la calle y me vinculaban a cursos o exposiciones.** Llegué a estar invitado a unos procesos que se fueron dando en la Adolfo Prieto, también estuvo Enrique Ruiz en uno de ellos, pero siempre partiendo de que yo trabajaba en la calle.



INTERCAMBIOS

El contenido de estos procesos es orientado a intercambiar apoyo social. Los intercambios pueden ser materiales o simbólicos. (2, 5, 16)

Materiales (ayuda material, monetaria o financiera e información)

- Remuneración económica
- Contactos
- Oportunidad laboral
- Murales
- Cursos
- Talleres

Simbólicos (dimensiones emocionales o afectivas)

- Afinidad
- Honestidad
- Claridad
- Confianza
- Amistad

7

¿Qué ha significado para su producción artística, estudiar y desenvolverse en una ciudad como Monterrey, donde su giro es mayormente industrial y de negocios?

Está curioso porque este mismo carácter que tiene o que pensamos que tiene la ciudad, nos permite o nos da como un campo para trabajar bien amplio casi virgen, porque no existe esta tradición o cultura del consumo del arte, pero de todos modos están los espacios, los momentos. Yo lo veo como la oportunidad para incidir, por eso justamente busco los resquicios para poder pintar un muro. No era como que yo decidiera la pared donde quisiera pintar, si caminaba y veía un muro que quisiera o abandonado que pensara que pudiera no haber problemas si lo pintaba. Todos estos huecos que la ciudad va dejando en su crecimiento son una oportunidad que te brinda un contexto bien particular para hacer y decir ciertas cosas que no se hacen y no se dicen desde otros ámbitos, desde la industria por ejemplo, y pues yo creo que es una oportunidad interesante para la producción. Cuando vas a la Ciudad de México y ves la proliferación de las propuestas, lo rico de los lenguajes plásticos que es lo que nos concierne particularmente. Por ejemplo en el tatuaje, el que trabaja con negro, en Monterrey son contados, son sólo algunos, y allá hay estudios completos que trabajan de esa manera. Entonces es un espacio para la acción, el trabajar y haber salido de estudiar en una ciudad como ésta.

9

¿Cuál ha sido su mayor obstáculo (de posicionamiento) en su trabajo como artista visual?

Está curioso, porque justamente no soy un artista visual, antes que eso soy tatuador, inclusive como que la misma designación de artista visual no es algo con lo que me sienta tan cómodo de abrazar. Creo que el obstáculo que más trabajo me ha costado, ha sido quizás, mi propia dispersión, el hacer tantas cosas, bueno ni siquiera son tantas, es el no saber conciliar una cosas con las otras, el tatuaje, con la pintura en la calle, con la pintura de caballete, etc. Ha sido justamente mi mayor obstáculo, porque ahora que lo pienso tampoco me considero parte del gremio de los tatuadores, osea también existen las redes, tengo conocidos, hay amigos, nos apoyamos mutuamente entre tatuadores. No me considero artista visual, ni artista del tatuaje, aunque han sido de las cosas a las que he dedicado mi vida, es curioso, pues si justamente ese sería un problema, mi obstáculo.

10

¿Qué cambios haría o que incluiría en las relaciones que los estudiantes de artes visuales generan con otras instituciones o agentes del ámbito artístico durante su preparación académica?

Les diría a los estudiantes que estén seguros, que cada uno vea hacia donde apunta, porque está estudiando artes, más que nada enfocarse en su propio proyecto, que de verdad sepan si quieren hacer arte. Por ejemplo, mis excompañeros, muchos de ellos para nada están haciendo algo que tenga que ver con su formación. Es difícil decir si hicieron perder el tiempo de los maestros que estaban con ellos o el de ellos mismos, porque justamente el que las artes sean una cuestión básicamente de sensibilidad, no determina que tanto estás creciendo, no puedes decir que al entrar tu sensibilidad era de 20 y ahora era de 100. Es algo complejo, mi roomie es una excompañera, es la que te mencioné que trabaja para FEMSA, y en ese sentido yo no la veo para nada frustrada, ella se siente feliz. Quizás como el aparato, porque también es un sistema de producción artística, que involucra tanto a los productores como a las instituciones artísticas, donde no es bueno que la gente que se esté formando como artista esté trabajando en un call center, pero yo creo que la realización personal de cada uno es una historia bien aparte, por eso justamente yo creo que la clave, antes que otra cosa, es decir que cada uno esté seguro que esos son sus intereses, quizás que ni si quiera esté al cien por ciento seguro si quieren ser artista, yo tampoco no estaba seguro si quería ser artista cuando estaba en la FAV, fue algo que fue sucediendo, de lo que estaba seguro es que quería producir y por ese lado, creo que mi interés es muy genuino, auténtico, no quisiera estar haciendo ninguna otra cosa.

(También hay expectativas de los egresados de artes, y entre ellas no está trabajar en un call center, pero como dice él, la realización personal ya es otra cosa muy personal. También debo de retomar su comentario de la sensibilidad, ya que lo puse hace dos o tres matrices, cuando hablo de las diferencias con los médicos o ingenieros o arquitectos. Tengo que diferenciar la sensibilidad del talento o de la habilidad manual)

11

En su opinión ¿cuál ha sido la mayor transformación en el escenario del arte en Monterrey relacionado con los egresados de esta carrera?

Mi perspectiva está muy limitada, pero pues lo que yo conozco, no sé por ejemplo, Ruth, u otros excompañeros trabajaron en oficinas, no sé, si se dispersaron tanto. Pero si hay una inserción genuina, quizás no definitiva pues no todos están en algo relacionado al arte, pero si se han invadido espacios. Si los hay.

13

¿Cuáles son sus condiciones laborales más recurrentes, es decir, sus ingresos provienen de becas, organismos privados, públicos, trabajos temporales?

Está curioso porque ha sido estar un poco fuera de la ley. Mis ingresos principales, más constantes, es decir, mi estabilidad económica viene del tatuaje. De pronto vendo cuadros o recibo comisiones para pintar murales por ejemplo, pero digamos que de donde sale para comer es el tatuaje, porque es algo que siempre está ahí y que puedo hacer en todos lados y pues justamente el trabajar por mi cuenta y el no tener los permisos, porque actualmente no tengo mi tarjetón, no estoy dado de alta ni nada de esto para ejercer el tatuaje. Es que hay una licencia que regula el sector salud, tienes que llevar algunos cursos para que te den permiso y es una licencia que se renueva año con año y pues yo no la tengo. Porque por ejemplo, aquí sólo trabajo por citas, este lugar es bajo perfil y no tengo anuncio ni nada, y pues si es como estar a la deriva, estar en la incertidumbre. Digamos que la única seguridad que yo tengo es mi propia capacidad para seguir trabajando y pues honestamente tampoco es algo que me haya preocupado mucho ahorita, porque tampoco tiene mucho tiempo que sobrevivo por mis propios medios. Básicamente es depender de mí, hasta ahorita me ha funcionado bien, pues sí hay trabajo.

No todo lo que hago es por encargo, la serigrafía en madera y las playeras yo las trato de mover por mi cuenta. También trabajo con una galería, y esto no es realmente lo que ellos manejan. Ellos trabajan pintura, piezas únicas, formatos más grandes.

En mi caso, la galería se queda con el 30%, la verdad la relación que tengo con ellos en particular está libre de contratos, es apalabrado, yo trabajo a mi ritmo, y no están presionándome todo el tiempo para producir, porque también hago esto, tatúo, intervengo las calles, y estoy feliz de hacer todas estas cosas.

(El arte esa área donde no hay contratos, la palabra se empeña. Hay libertad por un lado, pero por otro desamparo para los dos lados, artista y galerista)

15

¿Considera que la oportunidad de cursar una licenciatura le otorgó mas posibilidades de entrar a la comunidad artística, que de no haberlo hecho?

Sí, por conocer a profesores, igual el acercamiento a los espacios incluso, antes de la carrera yo no iba habitualmente a los museos, a las galerías, inclusive ahora desde que salí, dejé de hacerlo considerablemente, y eso es una parte bien fundamental del trabajo, algo que todo reconocemos, generar esos vínculos, esas relaciones, no sé el ir y conocer a la gente y que me conozca, la gente que me ubica en el medio.

17

¿Ha tenido oportunidad exponer? ¿Qué diferencias encuentra en el manejo de los espacios alternativos o autogestionados y los espacios de mayor tradición?

Pues la diferencia está en lo monetario, cuando haces algo autogestionado sale de tu propia bolsa, de lo que tú mismo puedas generar o lo que pueden aportar con la gente que está

metida en el proyecto y pues en un sentido de trascendencia es difícil decir si uno es más trascendente que otro, como experiencias para uno como artista. Naturalmente es más enriquecedor si está de pie el proyecto por sus propios medios, o sea por los medios que es capaz de producir y de mantenerse. La diferencia creo que está en eso. En uno hay recursos y en otro no.

COMENTARIOS GENERALES

Fundamental, el hecho que fue por mis propios medios y mis propias ganas que empecé a pintar afuera, de esta cuestión de lo ilegal, que realmente no fue desde el principio que se me invitara a pintar o que se me diera permiso.

Si me han agarrado, pero es parte de la naturaleza de la práctica, y pues si ha sido fundamental la autogestión, sobre todo porque buscaba reivindicar cierto discurso al estar trabajando afuera en la calle, sin permiso, entonces creo que a partir de esto, eso es básico.

Hay como un poco, desde mi percepción, yo siento que no son del todo funcionales, no sé a que se deba, no creo que haya un motivo particular pero un poco como por experiencia propia y por cosas que me enterado por conocidos y demás, pues si hay como una carencia o por lo menos una falla. No siento que los artistas reciban o se hayan ganado un puesto de empoderamiento, en el que ellos o nosotros, estemos obteniendo lo que deberían. Al final pues somos nosotros los que les podríamos dar contenido a esos lugares. Al final pasa que se pierde obra o que no se les paga a los artistas, entonces quizás si falta amarrar un poco más esa parte.

Mis excompañeros tiene un campo laboral muy variado, gente que trabaja en oficinas, una de mis compañeras trabaja para FEMSA en un call center, yo creo que la mayoría de mis compañeros de generación están ajenos a esto y pues es gente que acabó la carrera. Si está curioso.

Llegué a pintar en la calle por el puro gusto y placer de hacerlo, y hasta eso empecé algo tarde, porque la mayoría de la gente que hace graffiti por un periodo largo de su vida, empiezan en la preadolescencia, o cuando están en la secundaria, pero yo empecé a pintar afuera ya cuando estaba en la FAV, ya había intereses, tenía, perspectivas de porque era mejor hacerlo fuera, pero pues en forma empecé a trabajar a los 18, 19 años a la intemperie y sin permiso sobre todo.

¿Intervenías un pared? ¿Y dejabas tu firma? Sí.

¿Y así los maestros te vinculaban, te abrían oportunidades en otros espacios?

Quizás un poco por ese lado, pero cursos, y exposiciones también.

¿Tu escogías las paredes, armabas tu plan de trabajo?

Sí claro, vas aprendiendo cosas, yo por ejemplo no pinto en la noche porque no se ve nada. Además te incriminas tú solo, es mas fácil disuadir a la policía si tu estás con todo el material en el suelo y pareciendo que es legal, entonces es mas fácil dialogar con la policía, y luego ya encuentras como otras formas, permisos falsos, chalecos de alta visibilidad, etc pues uno se las va ingeniando. No me ha pasado nada grave, y las veces que me han metido a la cárcel han sido por descuidos míos, claro son faltas administrativas son como unos separos preventivos, no es cárcel. El graffiti si es perseguido de oficio, si te pueden procesar, no pasa comúnmente. Regularmente no pasa de que te encierren 24 horas y ya.

Hay redes que entre nosotros se dan y se van consolidando conforme pasa el tiempo.

Yo registro mis murales con fotos, a veces tienen un porque, muchas veces te tienes tu que adaptar al espacio, y como es lo que dure el graffiti pues se toma una fotografía. Es necesario este registro porque pues no sabes si al día siguiente vaya estar.

No sé cuantas bardas llevo, tengo 8 o 9 años haciéndolas. A veces voy solo; funciono de las dos formas, boceteo o improviso. También ocurre que la gente me invita a pintar y bueno eso es un poco más planeado, tienes una idea clara de a dónde vas a ir, qué vas a hacer, tienes el tiempo para preparar, planear algo con otra persona o con otros grupos de personas.

Ahora se da un poco más que los tatuajes son trabajo de autor, y yo eso procuro que las obras sean cosas más, NO COPIAR cosas de Internet, por ejemplo

(ARTE DE POR VIDA EN EL SER HUMANO, NO VENDES UNA PIEZA, PORQUE LA LLEVA AL CUERPO. ÉL TIENE UN COMPROMISO CON LA ILEGALIDAD Y ESO HACE SU PRÁCTICA ATRACTIVA Y RICA)

Yo creo que las redes de relaciones deben de ser sinceras, claras en las intenciones y honestas, pues uno mismo las va depurando, vas escogiendo dónde sí, dónde se permite agarrar confianza y dónde no, dónde puede haber afinidad en el trabajo y dónde no, y justo esto fortalece las relaciones que son fructíferas.

Mi mayor obstáculo es mi dispersión, el poder hacer un tatuaje, pintar un cuadro, un muro en la calle, la variedad. Si de antes hubiera sabido que lo que quería era dedicarme al tatuaje que ahora tampoco estoy seguro de poder dedicarme toda mi vida a esto, pues no habría necesitado entrar a la carrera en FAV Sin embargo, todas las herramientas, todo lo que conlleva estudiar en una carrera de artes también le da un giro distinto, un enfoque diferente en la práctica del tatuaje, o inclusive en la práctica de la pintura en la calle, o del arte urbano.

(La academia también complementa estas prácticas ¡Interesante!)

Esto me ayuda en que no me quedo nada más en lo visual, porque justo que en la carrera nos hayan confrontado tanto unos con otros, sobre lo que se debe hacer con lo que hiciéramos con nuestro trabajo, como productores, eso te da una perspectiva más profunda del trabajo, de lo bidimensional, te forma un discurso o mas bien te hace capaz de formar un discurso y creo que eso también es algo que por ejemplo, el graffiti es algo que apenas se está entendiendo, no se trata de colores bonitos o de una técnica impecable. Efectivamente, esto te posiciona en otro lugar, en otra perspectiva de ver la calle, de ver el trabajo en la calle y justo también te permite movilidad, así como puedes pintar un muro en una calle sin permiso también puedes tomar eso o tomar la esencia de eso y llevarlo a una galería.

(Existe una relación dinámica y de diálogo entre estos espacios, la calle y la galería. NO ESTÁN DISOCIADOS, SE COMPLEMENTAN, HAY CIRCULACIÓN DE DISCURSO Y HERRAMIENTAS)

Capital social de los egresados de la licenciatura en artes visuales de la Facultad de Artes Visuales (FAV) de la UANL, 1985 – 2015

(37 años)



PERTENENCIA A UN GRUPO

Generación 1995 – 2000

(Número de pregunta del cuestionario de entrevista 1)

Cierto sentido sí, porque FAV es un punto clave en la formación de artistas y diseñadores y en gente de fotografía y cine. A expensas de platicar cuál sería esa identidad, de la comunidad regiomontana de artistas.



RECURSOS

-Reales (relaciones interpersonales; son los recursos que desea transferir o los que pone al alcance de los demás) (5, 6, 8, 12, 14)

Fotógrafos internacionales, Tony Solís, Aristeo Jiménez, CONARTE, FAV, Marco, redes sociales, Espacio Común, Juan José Cerón, Enrique Ruiz, Benjamín Sierra

-Potenciales (recursos no relacionales, compromisos, deudas relacionales; recursos que corresponden a todos los que posee un agente gracias a sus relaciones)

Tate Gallery, el Cerezo



VÍNCULOS

(Inversión social que depende del agente. Conversaciones y acciones entre personas o grupos de personas orientadas hacia el intercambio de apoyos sociales, lo cual se moviliza como vínculos) (2, 3, 4, 8, 12, 14, 16)

He trabajado en gobierno como empleada, también como artista y bajo honorarios. Apoyos directos he tenido de la FAV, porque me ayudó a varios proyectos encaminados a la difusión del arte, donativos o cosas parecidas, quizás algún laboratorio de foto que está disponible para hacer descuentos, o donativos al momento de presentarles proyectos grandes. Hay que hacer ambas cosas, tocar puertas y también buscar recomendaciones, así es el flujo de mi trabajo.

Cuando estuve en Marco, se armó un proyecto con la Tate Gallery, y también con el Cerezo, de ahí quedó el contacto con el penal y pude hacer un proyecto de forma individual.

En nuestros días es esencial, ahora uso redes sociales como plataforma social, porque de otra manera no podría tener cinco mil o seis mil contactos, también está el correo electrónico, o las páginas web. Hoy en día si no es el noventa, es el ochenta y cinco por cierto de los contactos.

Regularmente publico cierta obra personal, aunque prefiero dejar a la expectativa cuando voy a exponer. Publico para generar lazos y proyección, ya que como difusión es muy bueno, tengo de contactos artistas de Alemania, Francia, Italia, y de ahí se hacen redes, un contacto te lleva otro.

Yo no conozco otra red tan amplia, aunque debes saberla utilizar, tener estrategia a favor. Facebook es el monstruo de la comunicación, pero también puede ser una pérdida de tiempo.

Es una mezcla, no podemos ser totalmente independientes, aunque me considero así, porque no estoy anclada a ninguna institución, porque incluso este colectivo (Espacio Común) que te mencionaba está cambiando, es algo dinámico en cuanto a redes, pero tampoco no me gusta decir que soy la líder o la directora.

Pues con sentirme parte de un grupo de artistas, no me identifico de pleno, quizás tenga que ver, en mi caso, que salgo y entro de la ciudad con talleres, actividades o cursos, tanto dándolos como tomándolos, aparte siento una desconexión porque viví en Argentina unos años, y como me dedico más a lo documental, me muevo más con artistas, que se mueven en el cine, escritores, poesía, músicos, etc, ellos si son parte de la comunidad artística pero no de la comunidad fotográfica.

Yo soy asidua a reunirme con otros círculos pero por ejemplo si se me considera dentro de los fotógrafos regios, hay un libro de Cerón que sacó de fotógrafos regios y me incluyó, y fue un honor y un placer. A todos los que aparecen ahí los conozco de saludo o de vista pero no son con los que salgo.

Tiene que ver con que soy apática, me gusta estar más inmersa en el público común, me gusta abordar la esfera del arte no desde dentro, sino desde fuera.

Enrique Ruiz que fue mi profesor y hasta a fecha siempre está al pendiente de sus alumnos y en establecer lazos y ayudas entre egresados y no egresados.

Benjamín Sierra, fue clave en la integración de los alumnos en el panorama artístico local.

Si hubo apoyo, talvez no en alto grado pero si lo hubo.

Hay que hacer de todo, y tienes que aprender a trabajar en paralelo.

No se puede vivir del arte, osea si puedes vender obra, yo he vendido fotos, pero se vende a compañeros, a otros artistas, en galerías o museo, no.



INTERCAMBIOS

El contenido de estos procesos es orientado a intercambiar apoyo social. Los intercambios pueden ser materiales o simbólicos. (2, 5, 16)

Materiales (ayuda material, monetaria o financiera e información)

- Remuneración económica
- Fotografía
- Eventos
- Información acerca de convocatorias
- Contactos

Simbólicos (dimensiones emocionales o afectivas)

- Apoyo
- Valores comunitarios
- Amistad

7

¿Qué ha significado para su producción artística, estudiar y desenvolverse en una ciudad como Monterrey, donde su giro es mayormente industrial y de negocios?

Monterrey me parece estandarizada, piensa al artista como productor no como creador, lo piensan como empresario, desde que le nombran a la pieza producto y para mí provoca incomodidad, porque me remite a la cultura empresarial industrial de modernización que se da a partir, quizás, de Fundidora y los obreros. En lo personal me muevo mucho en otros estados de la República y con fotografías internacionales.

Y lo que hago como autogestión o independiente, como difusora del arte, porque la palabra promotora de las artes tampoco me gusta, tiene que ver con acercarme de forma diferente al usuario común que consume el arte, al público, común. Desde una idea de expandir un poco el consumo del arte mismo.

9

¿Cuál ha sido su mayor obstáculo (de posicionamiento) en su trabajo como artista visual?

Creo que el mayor obstáculo es precisamente el enfrentar yo misma mi obra, no a la crítica, sino a la difusión, tiene que ver con la vocación porque para mí, lo más fuerte es la difusión de otros artistas o fotografías o de eventos culturales que tenga que ver con el arte, y mi obra no la he empujado con la misma fuerza.

10

¿Qué cambios haría o que incluiría en las relaciones que los estudiantes de artes visuales generan con otras instituciones o agentes del ámbito artístico durante su preparación académica?

Asesoría a los estudiantes de FAV para que se vayan enlazando después de graduados. En mi caso no comencé a trabajar en el arte, comencé a trabajar en diseño. Eso fue dándome experiencia porque desde facultad tuve ese contacto con el diseño y la fotografía, pero recuerdo otros compañeros que empezaron a trabajar hasta el final de la carrera y se bloquearon laboralmente.

No sé como sea ahora pero creo que se debería tener programas en donde el alumno y toda su práctica se integre a la sociedad, quizás no laboralmente, pero si como experimentación. Eventos que no sólo se queden en la escuela, que puedan ir público real, porque si no se queda todo encapsulado.

También hay que considerar que cuando sales a los veintiuno o veintidós, la verdad es que no tienes una madurez completa, incluso a mis años apenas comienzo a sentir más estabilidad en cuestión de autocrítica y autorreflexión. Creo que básicamente eso, todo lo que tenga que ver con seminarios, programas, intercambios culturales, todo lo que tenga que ver con los vínculos con la sociedad real, no tanto con el mundo de estudiantes.

(No encapsular todo al mundo estudiantil, sino mostrarles posibilidades de enlazar su práctica artística de forma social y laboral)

11

En su opinión ¿cuál ha sido la mayor transformación en el escenario del arte en Monterrey relacionado con los egresados de esta carrera?

Cuando egresé había un grupo de ex estudiantes que hizo un trabajo importante, después estuvo mi generación que fue escaso, después la generación de Tony Solís, y ahora última-

mente artistas importantes que se han estado conociendo muchísimo egresados de la FAV. No sé si tenga que ver los cambios de administración, del sistema o de los programas académicos.

Creo que ahora la escuela está más enfocada a sistemas de calidad, y todo esto que se apega un poco más a las ingenierías y arquitectura, y cuando yo estaba era un poco más bohemio el asunto.

13

¿Cuáles son sus condiciones laborales más recurrentes, es decir, sus ingresos provienen de becas, organismos privados, públicos, trabajos temporales?

Muchos años me dediqué al diseño gráfico, como oportunidad laboral pero siempre a la par de un trabajo personal, de hacer obra. Luego encontré como enlazar el diseño gráfico con el arte y ahí me dediqué a la edición de libros, catálogos, etc, que era dentro del diseño editorial pero dentro del arte también, no tanto comercial.

Después trabajé para gobierno como coordinadora de imagen en CONARTE, pero siempre ejecutando mi obra, y mis proyectos personales, lamentablemente siempre es así.

15

¿Considera que la oportunidad de cursar una licenciatura le otorgó mas posibilidades de entrar a la comunidad artística, que de no haberlo hecho?

Si creo que me ayudó en formación para conocer o como base de lo que es el arte, pero no creo que fue fundamental. Tengo amigos que sólo estudiaron preparatoria y están haciendo crítica de arte, y quizás saben más que yo, su deseo y sus búsquedas fueron mas fuertes y se quedaron en el arte.

Es una cuestión de autoconocimiento.

Sin embargo, creo que si, porque si me hubiera ido a veterinaria o a arquitectura, que eran mis otras opciones, mi quehacer artístico sería muy diferente.

(La FAV tiene un peso fundamental en las carreras de todos, aunque en el arte pesan mucho las búsquedas personales y los deseos de estar)

17

¿Ha tenido oportunidad exponer? ¿Qué diferencias encuentra en el manejo de los espacios alternativos o autogestionados y los espacios de mayor tradición?

Los de autogestión o independientes son más ricos en que se pueden dar mezcla de distintas disciplinas y en los institucionales son formales. Son muy estratificados, muy acartonados a veces, sólo fotografía o pintura.

En lo personal me gusta más lo independiente, pero ¡jojo! hay lugares a nivel nacional que son independientes y tienen un muy alto nivel.

COMENTARIOS GENERALES

Es esencial. Ser egresados de artes no garantiza condiciones laborales como en cualquier otra profesión, creo que todos los que quieren dedicarse al arte tiene que hacer otras actividades en otras áreas, y eso es la autogestión, es ir sorteando las circunstancias y haciendo otras actividades paralelo a la producción.

Nunca lo he visto de esa manera, sería más, como decir que estoy en el área de fotografía.

Mi caso es particular, porque no hay muchas mujeres fotógrafas y porque mi obra se encamina a lo urbano social, es decir, me separo del mayor porcentaje que hace fotografía artística o escenificado o planeada, o los artistas plásticos que hacen pintura, escultura, grabado.

En cuestión de definirte de lo que hará el artista a futuro, tiene que ver con madurez y con experiencia, es un proceso. Por ejemplo a la par de mi producción artística, hago otras cosas, promoción cultural, difusión de artistas, docencia, etc.

Lo que pasa es que los grandes museos están encaminados a artistas nacionales o internacionales, tendríamos que pensar en espacios pequeños o los alternativos, ya que ellos si están apoyando un poco más el arte local, pero también creo que el artista debe empujar un poco más, porque hay espacios dispuestos a recibir propuestas, y como hay pocas convocatorias el artista debe tener la iniciativa de búsqueda.

En cuestión de empresas privadas son pocas, hay pocos premios, convocatorias o proyectos, que empujen, o a veces son proyectos que están disfrazados, porque puede ser una convocatoria de pintura pero con temática tal. En cuanto al Estado es diferente, a mí no me gusta moverme mucho con esas instituciones, a pesar de que trabajé para ellas, y no sólo yo, sino muchos artistas no se quieren dirigir con ellas, porque hay un encapsulamiento. Si queremos mencionar de lo privado o del Estado, de este último sale más apoyo, porque mantiene convocatorias nacionales o estatales para las artes plásticas y de todos los géneros.

En cuanto a intercambios laborales, me fui a Argentina por una inquietud por estudiar una maestría en análisis del discurso, allá hice contactos con otros artistas pero lo más fuerte fue cuando regresé e hice contactos aquí, y generé proyectos, convocatorias, buscando generar vínculos con otros artistas, principalmente de foto. Así se han dado más las relaciones con artistas que tengo, los cuales en su mayoría están fuera de Monterrey.

Algo que me ha impulsado siempre es saber que un día eres solvente de lo que más te gusta. Igual que todos los estudiantes, trato como mi obra propia, hago difusión cultural, ahí está el proceso y la ejecución del arte.

En cuanto a lo más difícil, no creo que haya más que la parte personal, por ejemplo mis relaciones públicas no son muy buenas, yo no vendo tanto como Cartagena, o como Aristeo, que no tengo punto de comparación porque él es mucho antes, y porque él es un punto de partida para el arte en Monterrey.

Pero si distingo que hay otros autores que empujan más la venta que yo.

Mi mayor apoyo son las relaciones con otros artistas, que tienen la misma visión que yo, y a partir de ahí compartir, crear, difundir. Y traspasar la frontera de la elite de arte.

Si me considero más independiente, no tengo apoyos fijos, ni institucionales, o algo así que limite mi quehacer artístico. Y ese es un defecto quizás.

Si he podido sobrevivir como freelance, como fotógrafa, diseñadora, difusora de las artes. Esto se logra de mil maneras, haces eventos, convocas a la gente con cuota de recuperación, expones obra, la pones a la venta. Tienes que tener una variante, debes tener distintos planes, pero sí se puede. La clave es que todo tenga que ver con el arte para que no se desvirtúe la idea original que es el deseo de trabajar en arte.

Capital social de los egresados de la licenciatura en artes visuales de la Facultad de Artes Visuales (FAV) de la UANL, 1985 – 2015

(37 años)



PERTENENCIA A UN GRUPO

Generación 1998 – 2004

(Número de pregunta del cuestionario de entrevista 1)

No, en lo absoluto, porque en FAV estando en Monterrey se maneja un circuito del arte muy cerrado. Tienes que buscar mas espacios, y trabajar por tu parte.

Cuando sales de Monterrey, y ves desde afuera el circuito del arte de Monterrey, éste no importa en absoluto.



RECURSOS

-Reales (relaciones interpersonales; son los recursos que desea transferir o los que pone al alcance de los demás) (5, 6, 8, 12, 14)

Circuito del arte y la moda en Ciudad de México, Internet, Revistas Vogue y Elle, mundo editorial de fotografía y arte, compañeros de las revistas donde ha publicado, así como el galerista Enrique Guerrero.

-Potenciales (recursos no relacionales, compromisos, deudas relacionales; recursos que corresponden a todos los que posee un agente gracias a sus relaciones)

Compañeros y maestros FAV



VÍNCULOS

(Inversión social que depende del agente. Conversaciones y acciones entre personas o grupos de personas orientadas hacia el intercambio de apoyos sociales, lo cual se moviliza como vínculos) (2, 3, 4, 8, 12, 14, 16)

Toda mi carrera la he hecho en la Ciudad de México, y nada de lo importante se dio en Monterrey. Lo de la moda e iniciativa privada se dio de una forma orgánica, porque les interesó como hago las fotos y ahí me empezaron a contactar. Hice un corto, con una marca porque ya era mi cliente y aceptaron mi idea, se va proyectar en varias partes aquí en la capital. Ésta es la primera vez que colaboro como creativo o artista y no como fotógrafo de moda.

Todo.

El arte y los medios han cambiado y necesitamos cambiar nosotros también. El Internet me ha servido como una red de artistas, vincular ideas, colaboraciones, y por otro lado, como medio editorial, ya que tengo mi propia revista, y por ahí hago mis conexiones.

Tienes que encontrar tu nicho, yo fui con mi portafolio súper indie a Elle, y pues no se dio. En ese momento no entendía bien, pero estoy acostumbrado a que me rechacen porque no tengo el perfil para trabajar en Vogue o Elle, ahora quizás ya me contemplan pero eso tiene que ver con la entrada de nuevos editores y un cambio de estilo de la marca. Tienes que ser muy honesto contigo de lo que quieres y de quién eres.

No empezó en Monterrey, salí corriendo, y la verdad fue por medio de una revista mexicana

donde incluyeron a varios chavos de 20 años y con ellos colaboré tres años y medio, la revista era semestral.

Esa revista hizo una generación de fotógrafos y que ahora después de muchos años y de redes sociales, estamos conectados. Ahora que somos grandes, trabajamos y somos amigos nos vinculamos para proyectos. Esa es mi generación.

Depende mucho, yo criticaba a la gente que hace multitareas, osea no los entendía porque yo sentía que solo era fotógrafo. Últimamente cuando la fotografía no me alcanza para decir algo, lo hago por medio de ser editor, y le pido a mis colaboradores en continuar en la revista lo que yo empecé a decir. Hago videos, fotos escribo, y hago de todo para poder decir algo. Lo que quiero decir, es que todo está en función de un discurso, aunque hay gente que sólo pinta y eso está increíble, a mí ya no me alcanza necesito de todo.

Ninguno y justo por eso doy clases de fotografía de producción de moda, porque para mí es importante que si vas a gastar en cursos, seminarios, en educación, lo importante es revisar a los profesores. Yo tuve unos cinco buenos maestros. (Los vínculos que hace con sus alumnos)

Es vital, yo empecé en agencias de modelos haciendo fotos, también intercambié contactos de trabajo con los pocos buenos profesores que tuve, así me hice de una red de trabajo sólida.

Me he dedicado a la fotografía de moda.

Trato de tomar el arte como lo más esencial, pero sigo jugando mis cartas dentro del circuito. Para mí no hay competencia, para mí son compañeros que también hacen buenas cosas.



INTERCAMBIOS

El contenido de estos procesos es orientado a intercambiar apoyo social. Los intercambios pueden ser materiales o simbólicos. (2, 5, 16)

Materiales (ayuda material, monetaria o financiera e información)

- Fotografías y distinto tipo de obra
- Información de trabajo
- Books de trabajo
- Clases de fotografía y de producción de moda
- Contactos de trabajo
- Remuneración económica

Simbólicos (dimensiones emocionales o afectivas)

- Apoyo
- Empatía
- Trabajo en equipo
- Honestidad
- Experiencia
- Hacer comunidad

7

¿Qué ha significado para su producción artística, estudiar y desenvolverse en una ciudad como Monterrey, donde su giro es mayormente industrial y de negocios?

Hace once años que Monterrey estaba muy de moda por la música, el arte. Estábamos en una burbuja, cuando en la Ciudad México y en el sur hay un montón de problemas.

La gente tiene otro tipo de identidad, eso es lo único bueno de Monterrey, y eso es diferente a los sureños y capitalinos. Se tiene una visión diferente del arte y la música, allá son más internacionales, globales, y en el sur, buscan hacer algo más orgánico, mexicano, folklórico. En Monterrey también somos mexicanos, sólo que somos otros tipo de mexicanos, no es nuestra culpa haber nacido de ese lado.

Cuando llegué a la capital, me decían tu trabajo es muy de Monterrey, no sabía a que se referían hasta que pasaron los años, lo noté, o sea desenfadado, cero político, y eso fue lo que perjudicó a Monterrey, tanta despreocupación y encerrarse en la burbuja el ser apolítico y, esto fue terreno fértil para que llegara gente a aprovecharse del regiomontano.

9

¿Cuál ha sido su mayor obstáculo (de posicionamiento) en su trabajo como artista visual?

Dedicándome al arte y a la moda, tengo una posición incómoda. En la moda, me dicen “el artístico”, y en el arte, soy el apestado porque hago moda. Pero la verdad me gusta, ser así, generar eso.

10

¿Qué cambios haría o que incluiría en las relaciones que los estudiantes de artes visuales generan con otras instituciones o agentes del ámbito artístico durante su preparación académica?

Conocí a un joven de La Esmeralda, y ahí los educan para que sean artistas, para que creen un personaje, para que todo alrededor sea un magneto artístico y eso se nota mucho en sus egresados.

En FAV deberían de ser mucho más globalizados, deben tener referencias más internacionales, y ver a la competencia como una referencia, o sea ver al que se está formando en Berlín o al de Nueva Zelanda o al de Sudáfrica y así ubicarlos en el escaparte.

Porque se ve una diferencia abismal entre una convocatoria de artistas emergentes de Monterrey y una de Alemania, y lo que pasa es que la gente se encierra en su burbuja, cuando afuera hay muchas cosas que valen la pena.

(¿Entonces qué es ser un artista, mucha cabeza para las manos o muchas manos para una cabeza? *Cabeza en términos de reflexión estética y de estrategia de mercado o relaciones públicas)

11

En su opinión ¿cuál ha sido la mayor transformación en el escenario del arte en Monterrey relacionado con los egresados de esta carrera?

Mucha de la gente que conozco dejó de hacer cosas porque en Monterrey, la duración de un artista no se da, si no está de lleno o si no te dejan entrar al circuito.

A los que considero los artistas visuales de FAV son los de tercerunquinto, ellos siguen produciendo increíblemente, pero están aquí en la capital. Les ha ido muy bien.

13

¿Cuáles son sus condiciones laborales más recurrentes, es decir, sus ingresos provienen de becas, organismos privados, públicos, trabajos temporales?

Yo soy mi propio jefe y siempre lo he sido, a excepción de cuando trabajé en Nylon. Estos temas son muchos más escabrosos, también pienso que el artista no tiene porque pensar primero en el dinero que en el arte, pero es humano y tiene que vivir de algo, y si su trabajo es bueno y a la gente le gusta tiene que vivir bien, dependiendo de lo que venda es como debería de vivir. Son temas escabrosos gubernamentales. En mi caso, de lo que serían mis prestaciones me encargo yo mismo.

15

¿Considera que la oportunidad de cursar una licenciatura le otorgó mas posibilidades de entrar a la comunidad artística, que de no haberlo hecho?

No en absoluto.

Justo por eso doy clases, me gusta enseñar y aprendo un montón. La gente que enseña necesita saber de lo que está hablando.

17

¿Ha tenido oportunidad exponer? ¿Qué diferencias encuentra en el manejo de los espacios alternativos o autogestionados y los espacios de mayor tradición?

Mi trabajo ha sido mayormente como fotógrafo, así que puedo decir que los espacios dependen de tu intención, yo nunca estuve interesado en ciertas revistas.

Me interesa otra parte de la moda, del arte, distinta a la que ciertas marcas venían mostrando, ahora que les interesa mi trabajo, aunque sea un estilo que tuve unos años atrás, está bien. Cuando estás haciendo algo, y años después ese mainstream lo va a querer hacer, y no tiene nada de malo, querer hacerlo otra vez.

Depende de con quien personas creativas trates. Ahora estas grandes marcas me están dando mucha libertad creativa, de hacer casi todo lo que yo quiera, mientras que esté dentro de los lineamientos de la marca, y eso tiene que ver con los nuevos editores que quieren refrescar, renovar, tienen otra visión más interesante. Que me hable Elle no me emociona pero que ellos quieran arriesgarse me emociona mucho, que ellos quieran marcar un cambio, con medios mucho más grandes, y con mis propuestas aunque sea del pasado, me emociona.

COMENTARIOS GENERALES

Muchos de los profesores que me dieron clase, salieron de ser alumnos a dar clase, sin trabajar en ferias de arte, publicidad, edición, sin viajar, sin producir, sin entrar a galerías.

Muchos de los profesores jóvenes eran muy celosos con los alumnos y trataban de apagar su talento.

Tiene que ser un equipo sólido y colectivo para que funcione, si quieres que tu ciudad o tu país sean un referente de la moda, del arte, tienes que hacer comunidad. Si quitas trabajo, no haces una industria, tienes que pensar en grande.

Hay que hacer equipo, hacer comunidad, a los enemigos hacerlos aliados.

La competencia se da como cada artista lo quiera tomar.

Yo no quería sentirme parte de una estafa colectiva, y dejé de entrar a bienales.

Esto no se dio de un día para otro, han sido años haciendo esto, trabajando y en cada etapa ha pasado algo bueno.

Soy un poco lento para el amiguismo, pero afortunadamente mi trabajo siempre se ha vendido por él mismo. Aunque también he tenido que hacer comerciales y cosas horribles, para complacer a los clientes, pero poco a poco he sabido meterme como creativo.

Depende de la personalidad del artista, no siempre es prueba y error, hay gente que escala y escala y no está mal, pero cada quien, yo soy más lento.

Monterrey es como una pequeña mafia local, demasiado local diría yo, donde siempre quedan los mismos. El arte se toma cero en serio, no creo en la relación ente artistas y organizaciones culturales, porque son una mafia.

Creo que nos podemos mover fuera de ese circuito del arte.

Cuando descubres que eres bueno, tienes que trabajar en tu nicho y cuando quieres atacar otro, tienes que prepararte para atacar ese nuevo nicho y competir ahí, pero no puedes pretender hacer cosas para los cuales tu perfil no es el indicado.

No me interesa esa parte bohemia del arte, prefiero que me digan Cuentacuentos, fotógrafo creativo. En la Ciudad de México lo cultural tiene otro significado y aplicación, en Monterrey somos mochos, doblemoralistas, cautelosos, miedosos, y todo eso se refleja en el arte. En la capital del país puedes hacer lo que quieras y a nadie le va a importar, y todo eso se refleja, la gente creativa no es mejor, pero si hay más y tienen otra mentalidad, otros rasgos culturales que piensan menos en lo que está haciendo el otro.

Lo que ha sacado adelante mi trabajo es una identidad de desarrollo, a base de trabajo y de presentar proyectos, de ser consistente y por el Internet, así como por la revista. He conocido gente de otras partes del mundo que hace lo mismo que yo, y que estamos en las mismas, y ha sido por estos medios.

Es fácil decirte porque el arte es malo, pero es mas difícil decir por qué es bueno.

Eso define que tipo de persona quieres ser, hay gente que se la vive en fiestas y de ahí saca contactos. Cualquiera que me conozca sabe que no salgo de mi casa, aunque si es cierto que hay eventos que notan tu presencia, y esto ayuda.

No creo en el arte que es mejor que otro arte, todos tienen algo que decir.